

MIHAI RALEA

MIHAI RALEA

# SCRIERI

VOL. II

Ediție și studiu introductiv  
de  
N. Tertulian

1977  
BUCUREȘTI



EDITURA MINERVA

**MIHAI RALEA**  
**SCRIERI**  
**VOL. II**

MIHAI RALEA

# SCRIERI

VOL. II

1977  
BUCUREȘTI

MIHAI RALEA

# SCRIERI

VOL. II

Ediție și studiu introductiv  
de  
N. Tertulian



EDITURA MINERVA



MIHAI RALEA — CRITIC ȘI TEORETICIAN LITERAR

Pluralitatea preocupărilor, neobișnuita agilitate în tranzițiile de la un plan la celălalt al diferitelor activități spirituale, asociațiile adeseori surprinzătoare, talentul de a mobiliza argumente dintre cele mai felurite pentru a sprijini o intuiție centrală sînt constante ale scrisului lui Minai Ralea, pe care comentatorii săi nu au întîrziat a le semnala. Au fost mai puțin identificate coordonatele unitare ale unei activități de o atît de caleidoscopică varietate. S-ar putea presupune că o materie atît de proteică și fluidă se lasă greu cuprinsă în tiparele unei explicații unitare. Cum să conciliezi, de pildă, sub semnul unității, adeziunea lui Ralea la cîteva din tezele de bază ale sociologiei marxiste cu admirația sa simultană pentru ideile lui Durkheim și ale școlii sociologice franceze, spre a nu mai aminti de interesul său pentru neokantieni, Simmel sau Max Weber, profesiunile de credință în favoarea științei și inteligenței cu antipozitivismul său programatic, nutrit de referințe repetate la Bergson, Nietzsche, W. James, simpatia sa pentru Anatole France sau Thomas Hardy, cu comprehensiunea particulară arătată unor scriitori dintr-o cu totul altă generație literară : Andre Gide, Proust sau Paul Valery ?

Ca un laitmotiv revine în cîteva din principalele eseuri ale lui Ralea convingerea că generația sa era cea a unei epoci de tranziție, situată la răscrucea „între două lumi”. Intitulîndu-și astfel culegerea de texte tipărite în 1943, autorul ne prevenea că din problematica lor ar trebui să se

desprindă „care a fost zbuciumul și miopia unor generații suspendate în vidul cuprins între două evuri”. Epoca de pînă la primul război mondial era definită de Ralea drept una de calm, previzibilitate și securitate socială, întemeiată pe credința într-un progres rectiliniu, grație aplicațiilor nestingherite ale științei la creșterea și ameliorarea producției capitaliste. „Noi n-am mai apucat aceste timpuri de o idilică liniște, cînd totul era clar, senin, luminos. Se credea atunci că civilizația, făcută din tehnică, știință, libertate și capitalism, se va perfecționa mereu.”<sup>2</sup> Instabilitatea socială, provocată de urmările primului război și de valul revoluționar, a reactualizat „problemele insolubile și chinuotoare”, îngropate de generația pozitivistă, și a zdruncinat liniștea acelor „comozi și cumiști burghezi ai cunoașterii”, care ar fi fost, după expresiva caracterizare a lui Ralea, pozitiviștii antebelici. Criza valorilor din vechea societate a capitalismului liberal, premsonopolisit, era asociată, printr-o tranziție fulgurantă, cu criza ideilor de determinism și previzibilitate mecanică. Indivizii nu s-ar mai fi lăsat încadrați în tiparele unui mecanism social omogen și ferit de surprize. Soluția de continuitate cu mentalitatea vechii generații se exprima în dorința de a reabilita noțiunile de diferență calitativă, de durată, de noutate și imprevizibilitate. Ideea de *timp*, căreia Mihai Ralea i-a consacrat de altfel un text semnificativ<sup>3</sup>, dobîndea o ascendență simptomatică. Revolta împotriva vechii mentalități a luat inițial la Ralea, ca și, pe un alt plan, la D.D. Roșea, forma unei critici împotriva pretențiilor absolutiste ale intelectualismului sau a „grandomaniei științei”, și al unei aparent surprinzătoare năzuințe de a reaccorda un loc ideii de „mister” și unor facultăți ca „instinctul, sentimentul, intuiția”. Interesul său viu pentru filozofia lui Bergson își găsea aici rădăcinile, ca și cel al eminentului

<sup>1</sup> Mihai Ralea, *Intre două lumi*, Editura „Cartea Românească”, 1943, București, p. 6.

<sup>2</sup> Idem, *Misiunea unei generații*, în volumul *Atitudini*, București, Editura Casei Școalelor, 1931, p. 73.

<sup>3</sup> *Ideea de timp în conștiința modernă. Reflecții în marginea lui Einstein și Bergson*, eseu din 1924, reprodus în volumul *Psihologie și viață*, Fundația pentru Literatură și Artă «Regele Carol II», București, 1938, p. 213—229.

hegelian D.D. Roșea pentru gînditori situați în fond la, antipodul lui Hegel : Pascal sau Unamuno'. S-a remarcat, ni se pare, prea puțin faptul că o generație de gînditori care va duce cîteva din cele mai strălucite bătălii împotriva misticismului filozofic și politic din perioada interbelică și-a hrănit inițial gîndirea dintr-un impuls comun cu cel al adversarilor ei : reacția antipozitivistă și critica exceselor intelectualismului (să amintim aici că antipozitivismul și antiscentismul au fost punctul de plecare în anatele aruncate de Nae Ionescu și de discipolii săi împotriva aceleiași „vechi mentalități”).

Atitudinea aparent ambivalentă a lui Mihai Ralea în problema supremației intelectului și a rațiunii<sup>4</sup> își află explicația în convingerea sa că noua mentalitate, care urma să se plămădească pe ruinele vechii lumi, își putea găsi o expresie morală și gnoseologică în celebrarea ideilor de noutate, contingență și libertate, risc și eroism, din filozofiile lui Bergson sau Nietzsche. Progresismul politic și moral se alia astfel la Ralea, într-o fuziune sui-generis, caracteristică însă pentru o întregă generație, cu critica mecanicismului și a „imperialismului științei” din filozofia lui Bergson sau cu admirația pentru „geniul eroic și subtil” al lui Nietzsche.

O ambivalență asemănătoare ne întîmpină și în atitudinea sa față de marxism. Mihai Ralea a profitat fără îndoială miușt de lectura textelor lui Marx și Engels, ca și ale altor teoreticieni ai socialismului, întreprinsă cu prilejul elaborării tezei sale de doctorat, *Ideea de revoluție în doctrinele socialiste* (apărută la Paris, 1923). Critica marxistă a

<sup>4</sup> D.D. Roșea a retipărit textele sale despre Pascal și Unamuno, apărute inițial în două numere din 1924 ale *Vieții românești*, în volumul *Linii și figuri*, Editura „Țara”, Sibiu, 1943, p. 71—84 și 183—194.

<sup>5</sup> „Am găsit în atmosferă... și puțină modestie metafizică. Nu mai era optimismul patruzecioptiștilor de pretutindeni și suficiența lor beoțiană în puterile intelectului. Spontanitate, libertate, complexitate, imprevizibilitate, pentru cîmpul cel larg al infinitului, din care abia o mica grădiniță era cultivată după metodele științei. Dar chiar peste gardul ei șubred și de nuiete se putea privi în zăările albastre fără fund. De toate acestea am ținut seamă cu sau fără voința noastră.” (*Misiunea unei generații*, în *voi. cit.*, p. 75.)

societății burgheze, tezele despre lupta de clasă ca motor al vieții sociale și despre substratul ei economic, ideea corelației între politic și economic și în general între diferitele funcțiuni ale vieții sociale îl vor marca incontestabil, chiar dacă înțelegerea sa nu cobora pînă la temeiurile cele mai adînci ale concepției marxiste. Mihai Ralea a fost, printre intelectualii români de formație universitară apăruiți după primul război mondial, alături de Petre Andrei, între cei dinții care au acordat literaturii marxiste un loc atît de cuprinzător în preocupările lor. Alegerea subiectului pentru teza sa de doctorat este, de altfel, elocventă prin ea însăși. Scrisorile sale din Paris și din Germania, tipărite în *Viața românească* de-a lungul anilor 1920—1923, includ analize extrem de perspicace și lucide cu privire la structura socială și viața politică și ideologică din cele două țări, demonstrînd multă finețe și flexibilitate în caracterizarea sociologică. Portretele unor oameni politici ca Millenand sau Joseph Caillaux, caracterizările unor Aristide Briand, Clemenceau, Poincare, Stressemann sînt adeseori remarcabile tocmai prin acuitatea cu care este dezvăluită legătura între fizionomia lor politică și poziția diferitelor grupuri sociale. Sub raport strict teoretic, ideea determinării economice a vieții sociale, și îndeosebi teoria crizelor economice formulată de Marx și Engels, ca și teza despre succesiunea necesară a diferitelor formațiuni sociale, culminînd cu abolirea claselor în viitoarea societate comunistă, i se păreau însă lui Mihai Ralea a fi afectate de o înțelegere mecanicistă și fatalistă a procesului istorico-social, pe care o considera inacceptabilă. Rezervele sale vizau ideea de necesitate economică implacabilă, ca și hegelianizarea vieții sociale, prin conceperea ei ca o succesiune de trepte necesare, cu un deznodămînt predeterminat prin jocul legilor dialectice : ambele variante, cea economistă și cea hegeliană, prin prisma cărora el interpreta în mod unilateral marxismul, îl determinau să califice adeseori ca „exagerate”, prin „spiritul (lor) de sistemă”, tezele socialismului științific și să caute a se imuniza împotriva mecanicismului prin recursul la idei din cuprinsul altor curente de gîndire. În *Ideea de revoluție...* găsim intermitent asemenea considerații simptomatice : „Numai într-o concepție pur mecanică, într-o concepție

materialistă a istoriei, ca aceea a lui Marx, se poate concepe un procesus economic, care s-ar desfășura independent de procesul politic”<sup>1</sup>; „Această concepție deterministă face pe Engels și Marx să excludă din ideea lor asupra revoluției orice *intervenție voluntaristă*. Elementul subiectiv, omenesc, e pentru ei de mică importanță. În determinismul social omul e un efect, nu e o cauză.” Observațiile de mai sus nu-l împiedicau pe Mihai Ralea să-l considere, în introducerea lucrării sale, pe Marx drept „un gînditor genial”, care „a construit tactica modernă a socialismului”, deoarece „a demonstrat că o revoluție socială nu poate avea loc decît atunci cînd sînt îndeplinite anumite condițiuni obiective”<sup>2</sup>. Incertitudinile cu privire la natura veritabilă a marxismului pot fi regăsite și în judecata, răspîdită de altfel într-o anumită literatură a epocii (o împărtășeau spirite atît de diferite ca Benedetto Croce și W. Sombart) că tezele lui Marx cu privire la natura valorii economice, la plus-valoare și la concentrarea capitalului s-ar fi născut ca un reflex al militantismului său revoluționar, deci *a posteriori*, și nu ca adevăruri cu o valoare obiectivă, stabilite cu rigoarea omului de știință : „Marx a fost înainte de toate un revoluționar militant... Teoriile sale asupra valorii, asupra concentrării capitalului etc. au fost inventate «a posteriori», pentru a dovedi existența imui proletariat internațional. Această teorie era utilă unei alte teorii mai însemnate, care e teoria claselor.”<sup>3</sup>

Receptiv și sensibil la critica formulată de marxism împotriva societății burgheze, dar ferindu-se să accepte ideea unei soluții univoce a contradicțiilor sociale (de aci rezervele sale față de ideea abolirii claselor, vizibile în studiul *Sociologia claselor*<sup>4</sup>, ca și față de practica bolșevismului, formulate într-o pagină sau alta din teza de doctorat), Mihai Ralea se arăta dornic să conserve un

<sup>1</sup> *Ideea de revoluție în doctrinele socialiste*, București, Editura Casei Școalelor, 1930, p. 155.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 283.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 241—242.

<sup>5</sup> *Contribuții la știința societății*, București, Editura Casei Școalelor, 1927, p. 93-96.

punct de vedere atât de suplu asupra progresului istoric, încât să lase deschis un evantai de posibilități și un spațiu cât mai cuprinzător variatelor inițiative individuale în tranziția spre o viitoare organizare a societății. Este semnificativ că în paginile de încheiere ale tezei de doctorat, acolo unde urmau să se facă aplicațiile nemijlocite la realitatea socială contemporană, ideea de revoluție nu mai era privită atât din unghiul de vedere al transformării unor raporturi sociale determinate, cât ca o categorie a sensibilității și conștiinței moderne. Tînărul gînditor se arăta interesat de discontinuismul lui Ch. Renouvier, de reabilitarea- *ideii* de contingentă prin lucrările lui Emile Boutroux, de mobilismul preconizat de Bergson, în care vedea tot atîtea reacții împotriva vechiului mecanicism și tot atîtea simptome de resurrecție a ideilor de libertate, relativitate și devenire în mentalitatea contemporană (spiritualismul programatic al unor asemenea direcții de gîndire nu-l stingherea cîtuși de puțin). Emile Durkheim, căruia i-a consacrat de altfel unul din primele sale texte importante tipărite în *Viața românească* (1921), îl atrăgea deopotrivă prin exigența studiului pozitiv, riguros empiric, al societății și instituțiilor ei, cât și prin faptul că, alături de neokantieni, reabilita „autonomia sufletescului”, acordînd conștiinței și formelor ei (în primul rînd, religia și morală) un rol constitutiv, și nu epifenomenal, în devenirea socială. Durkheim era caracterizat ca un „hegelian empiric” (sinteză paradoxală), autor al unei „sociologii idealiste a autorității clădită după un principiu empiric” și care ar fi reușit să concilieze ceea ce părea pînă la el ireductibil : obiectivismul lui Hegel și subiectivismul lui Kant'. Cel care considera că procesul de tranziție spre noi forme de organizare socială reclamă o reabilitate plenară a factorului *volitiv*, că într-un asemenea proces o nouă structură psihologică și morală este chemată să joace un rol decisiv, era înclinat să vadă în concepția lui Durkheim despre societate ca un țesut de reprezentări colective un punct de

i Mihai Ralea, *Emile Durkheim, 'm Contribuții la știința societății*, ed. cit., p. 35 și 37.

sprijin, deoarece ar fi repus în drepturi puterea modelatoare a factorilor sufletești.

Refuzul de a accepta, în considerațiile sale strict teoretice (în analizele concrete, sub presiunea faptelor, lucrurile luau adeseori o altă înfățișare), prioritatea factorului economic în dezvoltarea societății și tăcerea păstrată față de o teză marxistă capitală : dialectica forțelor și relațiilor de producție — se asociau la Mihai Ralea cu o simpatie pronunțată față de înțelegerea vieții sociale preconizată de școala sociologică franceză, de la Levy-Bruhl și Durkheim la Mauss și Celestin Bouglé (cel din urmă, profesor la Sorbona, i-a fost și directorul tezei de doctorat). Studiile lui Levy-Bruhl despre mentalitatea primitivă și ale lui Durkheim despre *Formele elementare ale vieții religioase* (titlul celebrei cărți tipărite în 1912 de șeful școlii sociologice franceze) au exercitat asupra lui o puternică seducție. Viața socială i se înfățișa a fi determinată (cel puțin la originile ei și încă mult timp după aceea) nu atât de imperativele producției și reproducției materiale, cât de un sistem de valori, sau mai exact, de un *consensus*, care s-ar fi diversificat pe multiple planuri : religios, politic, juridic, economic etc. Poziția lui Ralea trebuie înțeleasă în contextul mai larg al atitudinii sale antimecaniciste și antipozitivistice : elanul său libertar, dornic să împiedice transformarea indivizilor în simple efecte ale împrejurărilor exterioare, în roțițe ale unor mecanisme impersonale, genera și impulsul către o relaxare a determinismului biologic și economic. Atașamentul puternic pentru ideile lui Durkheim și Levy-Bruhl cu privire la preeminența credințelor și riturilor religioase în viața triburilor primitive, cu corolarele lor : primitivii ar fi fost „impermeabili la experiență” sau chiar gata în diverse împrejurări să acționeze împotriva instinctului de conservare sub imperativul practicilor rituale, era legat la Ralea de valorificarea unei idei mai generale : aptitudinea indivizilor de a desfășura și activități „inutile” din punctul de vedere al exigențelor luptei pentru existență. Să nu uităm o idee scumpă lui Durkheim : autonomia unor practici religioase și a unor activități artistice în raport cu imperativele nemijlocite ale vieții materiale din societă-

țile primitive\*. Opțiunile lui Ralea trebuie privite în multiplicitatea articulațiilor lor. Se poate spune că sub influența lui Durkheim și a școlii sociologice franceze, alături de cea a doctrinelor socialiste, el a înțeles o dimensiune fundamentală a vieții sociale: existind ca ființe sociale, și nu „robinsoniene”, indivizii ajung să creeze sub presiunea determinismului social un șir de reprezentări colective, de credințe și idei, care ar depăși sfera nevoilor strict individuale (cele pur biologice : foamea, instinctul sexual etc.) și ar fi menite în ultimă instanță să omogenizeze și să fortifice existența grupului social (este procesul de geneză a ideologiei, în diversitatea formelor ei, pe care marxismul îl va analiza cu deplină rigoare științifică). Particularitatea poziției sale este însă că el ajunge să scindeze o asemenea activitate creatoare de *valori*, care ar constitui viața interioară a societăților, de exigențele adaptării la lumea exterioară.

Folosindu-se de tezele amintite, Mihai Ralea va căuta să pună în valoare cu multă energie forța coercitivă a reprezentărilor colective, generate de presiunea socială (credințe, idei, prejudecăți etc.) în percepția lumii exterioare, și nu va ezita să preconizeze ideea unui „apriorism sociologic” în teoria cunoașterii: percepția lumii nu ar fi niciodată un act inocent, un contact genuin, virginal cu natura lucrurilor, ci ar fi condiționată de sistemul de credințe și prejudecăți al conștiinței, generat de condiția socială și psihologică a individului. Peste cunoștințele obiective generate de experiența empirică și științifică, s-ar suprapune credințele și prejudecățile, impuse de presiunea grupului social. „Societățile, ca și indivizii, își creează realități aparte, basme mitologice, adeseori absurde, câteodată chiar primejdioase, dar care în conștiința lor subiectivă au o anumită semnificație și corespund la un anumit rol. Astăzi încă, aceste realități suprapuse sunt vii în viața societăților... Și astăzi atîția oameni ascultă rea-

i Emile Durkheim, *Les formes elementaires de la vie religieuse*, Parte, 1925, Felix Alean, deuxieme edition, p. 54<sup>^</sup>, p. 605—606 și urm.

lăitatea lor interioară, călcînd, cu toate pericolele, realitatea biologică.”<sup>1</sup>

În cîmpul epistemologiei, Mihai Ralea dorea așadar să se situeze pe o poziție intermediară între punctul de vedere al „realismului naiv”, căruia îi reproșa identificarea conștiinței cu simpla adaptare la exigențele realității, fără a putea da seamă de funcția ei plăsmuitoare, și cel al kantismului ortodox, căruia îi reproșa de a fi transformat rațiunea și categoriile ei într-un „capitol de evasi-teodicee”, în „afară de contingențele și vicisitudinile omenești”. Conștiința nu vine în întâmpinarea realității dezarmată, ci înzestrată cu un număr de scheme și ipoteze, destinate a o ajuta să se orienteze : Ralea va pune un accent special pe puterea fabulatorie a conștiinței, chemată să asigure echilibrul personalității psihice prin diversele „acte de credință” (el va invoca mereu exemplul faimosului „pariu” al lui Pascal). Schemele și ipotezele prezente în orice act perceptiv nu au însă un caracter transcendent, în clasicul înțeles kantian al cuvîntului, ci sînt determinate de condiția psihologică și socială specifică a subiectului. Mihai Ralea va nutri chiar credința că ar putea oferi „un regain de jeunesse” filozofiei kantiene, înlocuind ideea apriorismului transcendent prin cea a unui apriorism psihologic și sociologic<sup>2</sup>. Să reținem aci doar ideea caracterului *dinamic* al conștiinței, văzută ca un complex de *tendințe*, și sub influența mult prețuitului psihiatru și psiholog Pierre Jariet : propunînd studiul condiționării actelor de cunoaștere prin structura diferențiată a subiectului (determinat din unghiurile familiei, profesiunii, clasei etc), Mihai Ralea oferea un exemplu concludent al *relativismului psihologic și sociologic*, pe care înțelegea să-l promoveze în studiile sale din cele mai variate cîmpuri ale culturii.

Este sigur că Ralea a putut arăta o înțelegere egal de pătrunzătoare față de artiști atît de deosebiți ca Gide sau

\* Mihai Ralea, *Sociologia și teoria cunoașterii* în volumul *Contribuții la știința societății*, p. 224—225.

Idem, *Legitimitatea apriorismului. Justificarea psihologica*, în volumul *Psihologie și viață*, ed. cit., p. 281



Amiel și Anatole France, Proust sau Rilke și Balzac sau Thomas Hardy, Arghezi și Sadoveanu sau Topîrceanu, deoarece propria sa alcătuire spirituală îi oferea resursele necesare pentru o asemenea disponibilitate a gustului. Exista în mod egal la autorul volumului *Atitudini* o sensibilitate ascuțită pentru starea de „provizorat moral” a epocii postbelice, pentru criza iremediabilă a valorilor dominante în vechea lume a progresului liberal și certitudinilor pozitivistice, dar și o sete de echilibru și regenerare democratică a societății, vizibilă în formularea „ideii de ordine” ca fiind cel de al doilea imperativ esențial al generației sale<sup>1</sup>. Convingerea că vechile tipare ale conformismului burghez sînt condamnate la o eroziune fără „scăpare apare omniprezentă, fie și subiacent, în considerațiile lui Ralea : epicureismul, calculul rece și prudența trebuiau să facă loc eroismului, spiritului de sacrificiu și vieții patetice. Un articol trimis din Paris revistei *Gîndirea*, apărut în numărul din februarie al anului 1922, ni-l arată statuînd o opoziție semnificativă între mentalitatea epicureică și plat-raționalistă a occidentului și spiritul jertfei și muceniciei al eroilor marii literaturi ruse. „Un om inteligent în sensul occidental neagă cea mai ușoară contradicție : prin aceasta omoară complexitatea ; nu cunoaște cea mai slabă imprecizie : prin aceasta distruge nuanțele ; ignorează cea mai mică șovăială : prin aceasta omoară evoluția. Pe măsură ce omul devenea un perfect manechin logic, viața fecundă, cu absurditatea ei creatoare, cu elanul ei neînfrînat de silogisme ori de norme, îl părăsea.”<sup>2</sup> Alegîndu-și ca leit-motiv, în juvenilul său elan antiintellectualist, ideea că „numai obscuritatea e fecundă”, autorul articolului din *Gîndirea* celebra viața victorioasă, care țîșnește din „căutarea dureroasă” și „chinul neastâmpărat”, și cita aprobator elogiul nietzschean al vieții eroice : „Nimic nu ne-a devenit mai străin decît acest ideal al trecutului : pacea sufletului ; nimic nu ne face mai puțin poftă decît morala de ruminant (rumegător, n.n.) și fericirea lîncedă a unei conștiințe liniștite”<sup>3</sup>. Interesul lui Ra-

<sup>1</sup> Cf. eseul *Misiunea unei generații*, în *voi. cit.*, p. 81

și urm.

<sup>2</sup> *Rusia și Europa*, în *Gîndirea*, 1 februarie 1922, p. 350.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 352.

lea pentru apostolii unei reforme morale, menite să dizolve filistinismul și conformismul vechii lumi, de la Nietzsche, care ceruse „revizuirea tuturor valorilor”, la Guyau, care visa o „morală fără constrîngere și sancțiune”, sau Ibsen, care revendicase drepturile absolute ale individului dincolo de orice autoritate, se asocia însă strîns, în planul convingerilor politice, cu fidelitatea sa față de idealul democrației autentice. Admirația sa constantă pentru Constantin Stere și portretul semnificativ pe care i l-a făcut, într-un ciclu de articole tipărite în *Adevărul* din iulie 1926 (retipărit în *Viața românească* la moartea lui Stere), o probează fără echivoc : „...Ceea ce e mai însemnat în-șă, pentru mine, e *aspectul patetic* al vieții sale. Românii noștri trăiesc fără grandoare, fără risc, fără fior demonic. Eroismul și mucenicia nu-i atrag.

Viața noastră e săracă, ternă, dar mai ales trivială, fiindcă e rezumată la valori de confort și epicureică juisare. C. Stere a avut o viață plină ca a unui aventurier, ca a unui sfînt și ca a unui tiran. A dominat însă aspectul eroic... C. Stere e simbolul etic al democrației românești.”<sup>1</sup> Simetria cu ideile exprimate în articolul din *Gîndirea*, accentele fiind însă puse de astă dată pe eroismul luptei pentru instaurarea unei autentice democrații, ni se pare elocventă.

Antinomiile din ființa unui scriitor ca Andre Gide, cu instabilitatea ei perpetuă și oroarea ei de fixitate, au găsit în Ralea un interpret receptiv și pătrunzător, deoarece criticul român descifra în tribulațiile conștiinței lui Gide o formă a crizei pe care o traversa vechea societate burgheză și morala ei. Ideea gidiană a „disponibilității”, și una din expresiile ei extreme : teoria acțiunii imotivate și a „actului gratuit”, exemplificată în *Les Caves du Vatican*, puteau fi interpretate prin prisma subrezirii vechilor convenții și norme morale drept simptome tipice ale anarhiei și provizoratului din epoca postbelică. Mihai Ralea se arăta cu deosebire interesat de reflexele morale și psihologice ale stării de criză. Pierderea încrederii în vechi-

<sup>1</sup> *Ideea de revoluție în doctrinele socialiste*, p. 355

C. Știre „...> 1927> numărul omagial dedicat lui

le norme și tipare ar fi adus cu sine sentimentul de conținută a existenței, ar fi reabilitat ideea de autonomie a voinței și de disponibilitate pentru actele cele mai imprevizibile; noțiunea\* de caracter unitar și rectiliniu ar fi intrat într-o criză serioasă, fiind înlocuită prin ideea eului multiplu, eterogen și chiar simultan contradictoriu. Cunoscutele considerații ale lui Gide despre structura morală a eroilor dostoevskieni îi ofereau criticului român o cheie pentru a interpreta opera însăși a scriitorului francez. Ralea folosea prilejul pentru a pune în valoare paralela între discontinuismul moral și psihologic al eroilor lui Gide și discontinuismul filozofic, „antjdeterminist și liberator”, din curentele de gândire ale vremii (Renouvier, Bouttroux, Bergson). Criticul identifica însă mai ales în cultul gidian al *sincerității*, în emanciparea programatică de imperativele externe (definite ca simple prejudecăți și ipocrizii), în toleranța nu numai față de pasiuni, dar și de vicii, inclusiv în interesul pentru straniu și pervers (de aci preocuparea pentru Freud) tot atâtea simptome de reacțiune împotriva „filistinismului mincinos, cu virtutea sa adeseori suspectă”<sup>1</sup>, dar și incapacitatea lui Gide de a articula o adevărată nouă morală. Spiritul lui Gide era cel al unei tipice figuri de tranziție, nu lipsit „de un anumit eroism, de o anumită grandoare”: „E o doctrină de viață scurtă, expresia primei reacțiuni contra principiilor, prejudecăților, ipocriziilor. Cum am mai spus, e un provizorat moral.”<sup>2</sup>

Paralela între mentalitatea filozofică și literatură, considerate deopotrivă ca expresii definitorii ale timpului, este urmărită și în cazul operei lui Proust. Mihai Ralea a revenit în repetate rânduri, de la „Scrisorile din Paris” și pînă la reflecțiile adunate în volumul *Valori*, trecînd prin diversele sale eseuri, asupra implicațiilor sociale și morale ale filozofiei lui Bergson. Critica împotriva mecanicismului și determinismului ar fi exprimat la Bergson o reacție împotriva vieții artificiale și mecanizate în condițiile capitalismului și industrialismului modern; protestul împotriva unui tip de existență cuantificat și standardizat

<sup>1</sup> Mihai Ralea, *Andre Gide*, în volumul *Înțelesuri*, București, 1942, Cugetarea Georgescu-Delafras, p. 274.

<sup>2</sup> Ibid.

avea drept termen compensatoriu reabilitarea ideii de calitate și a purei vieți interioare, cu fluxul ei genuin, ne-supus „mecanismului excesiv care reglementează mișcările de manechin mort ale lumii moderne”.

În ordinea morală și caracterologică, o asemenea reacție duce la dizolvarea concepției silogistice asupra caracterului uman, la subminarea ideii de personalitate liniară și la celebrarea eului multiplu, complex și disocontinuu. Bogățiile infinitezimale ale vieții interioare, cu acele specifice „intermitte-moes du coeur”, și „progres irreguleirs de l'oubli”, despre care vorbea Proust, au fost explorate de romancierul francez cu o metodă sensibil influențată de concepția bergsoniană asupra duratei interioare, văzută ca adevărata zonă de autenticitate a sufletului. Marcel Proust apare în interpretarea lui Ralea ca echivalentul literar desăvîrșit al punctului de vedere bergsonian asupra temporalității psihice, al vieții care „tîșnește peste cadrele artificiale ale modelajului aristotelic”. „Proust i-a aplicat în literatură, la analiza psihologică și la aceea a realităților exterioare, chiar *procedeele*, chiar maniera de disecare și de dialectică. Dacă Bergson ar fi scris literatură, așa ar fi scris-o.”<sup>3</sup> Și Mihai Ralea ilustrează cu exemple foarte convingătoare metoda proustiană, opusă celei balzacice sau stendhaliene, de cufundare nemijlocită în fluxul discontinuu al vieții interioare și inegalabila facultate a romancierului de a lumina zonele clar-obscur ale inconștientului.

În același spirit este identificată și *subtilitatea* ca o trăsătură definitorie a spiritului proustian. Formulînd observația foarte pătrunzătoare că „nu trebuie de confundat *subtilitatea* ou *delicatețea*. Aceasta e de ordin moral, cealaltă de ordin logic” și văzînd în subtilitate „un fel de alexandrinism al delicateței”, criticul o atribuie condiției „specifice iudaice a romancierului (pentru exemplificarea ideii este invocată „dialectica scăpărătoare, turmentată pînă la neurastenie, a lui Bergson ori G. Simmel”, în opoziție cu „bun-simțul burghez și bonom al lui Hegel sau

<sup>1</sup> M. Ralea, *Marcel Proust*, în voi. *Înțelesuri*, ed. cit., p. 135.

<sup>2</sup> *Art. cit.*, p. 138.

Spencer", sau „dialectica artificioasă a lui Spinoza" în opoziție cu „argumentația realistă a lui Descartes", exemplu mai puțin persuasiv). Mihai Ralea nu se arată mai puțin receptiv pentru o asemenea atitudine, în care vede reacția adecvată față de o lume tot mai complexă și mai diferențiată.

Sensibilitatea lui Ralea față de o asemenea familie de scriitori, compusă îndeosebi din firi individualiste, dezadaptate în raport cu exigențele brutale ale societății, adevărați „eroi și martiri ai auto-analizei", de o finețe care sfidează morala curentă a „robusteii biologii", o regăsim și în înțelegerea particulară arătată lui Henri Frederic Amiel. Egotismul, abulia, frica de acțiune și cultul purei interiorități erau trăsături ale lui Amiel fixate cu o mână sigură de către critic. Convingerea că orice contact cu exterioritatea nu poate fi decât pătat de mărginire și imperfecțiune și că adevărata zonă de integritate a sufletului poate fi regăsită doar în interioritatea pură, critica intelectualismului în numele moralismului, a lui Socrate în numele lui Isus, ca și dezavuarea tendinței de a înlocui „sufletul" prin „spirit", religia prin filozofie, îl apropiau sensibil pe Amiel de romanticii germani; rezervele sale explicite față de egalitarismul democratic, în care denunța pericolul ca uniformitatea să sacrifice „excelentul, remarcabilul, extraordinarul", se înscriu în cadrul aceluiași perimetru de gândire. Se poate spune că prin numeroasele sale reflecții de acest gen, cuprinse în paginile *Jurnalului intim* redactat pe la mijlocul secolului trecut, scriitorul elvețian anticipa romantismul anticapitalist al multora dintre scriitorii și gânditorii de mai târziu. Mihai Ralea se oprea îndeosebi asupra neobișnuitelor virtuți de autoanalist ale lui Amiel, insistând asupra predilecției sale pentru zonele mobile și nedeterminate ale sufletului, pentru virtualitate, devenire și proteitate; el identifică însă astfel în Amiel, pe bună dreptate, un precursor<sup>1</sup> al stărilor de spirit incorporate în neoromantismul și simbolismul de la sfârșitul secolului trecut și începutul celui următor. Interesul special pentru un scriitor ca Amiel se explică po-

<sup>1</sup> Henri Frederic Amiel, *Fragments d'un journal intime*, Ganeve-Raris 1922, p. 38-39, 43-44 și 49.

te și prin afinitățile între spiritul multora dintre reflecțiile din *Jurnal* și anumite componente ale gândirii lui Ralea însuși. Să nu uităm critica lui Ralea împotriva „intelectualismului" și „raționalismului excesiv" al lumii burgheze moderne, prin care el înțelegea să denunțe mercantilizarea și mecanizarea existenței în condițiile civilizației capitaliste (sensibil influențat și de critica lui Marx și Engels, din *Manifestul Comunist*, la adresa societății burgheze ca agent de dizolvare a sentimentelor nobile), deplângând în același timp faptul că „de la politică la economie și de la artă la dragoste, misterul dispare pe nesimțite din lumea contemporană". Nu ne-ar fi greu să apropiem asemenea considerații de romantismul anticapitalist, cu inevitabilele lui implicații spiritualiste, al unora dintre reflecțiile lui Amiel: „Spleen-ul va deveni maladia secolului egalitar. Utilul va înlocui frumosul, industria arta, economia politică religia, și aritmetica poezia".<sup>2</sup> Să amintim, în acest context, și interesul, semnificativ arătat de Ralea, alături de cel cunoscut pentru critica bergsoniană a mecanicismului, față de studiile lui Georg Simmel, impregnate de un tipic romantism anticapitalist, cu privire la mortificarea vieții prin obiectivarea ei în instituții sau forme de cultură<sup>3</sup>. Simmel extrapola pe un plan metafizic, în *Der Begriff und die Tragodie der Kultur*, opoziția lui Tonnies între viața organică a comunității și cea mecanică a societății. Oricâtă afinitate și-ar fi descoperit cu impulsul generator al unor asemenea curente de gândire (critica existenței artificializate și standardizate în numele „vieții"), Mihai Ralea nu va împărtăși nici direcția lor filozofică și cu atât mai puțin implicațiile lor social-politice: el nu va accepta nici ideea mortificării vieții prin conștiință și nici opoziția lui Klages între „suflet" și „spirit", ci va apăra, dimpotrivă, „drepturile imprescriptibile ale intelectualismului" (mai ales când va fi confruntat cu efectele social-politice ale vitalismului și iraționalismului) și va face, în *Explicarea omului*, elogiul activității inhibi-

<sup>2</sup> Mihai Ralea, *Considerații asupra epocii noastre*, în volumul *Comentarii și sugestii*, 1928, Editura Casei Șoalelor, p. 21.

<sup>3</sup> Henri Frederic Amiel, *op. cit.*, p. 49.

<sup>4</sup> Mihai Ralea, *Psihologie și viață*, ed. cit., p. 6-7.

tive a conștiinței, pe întreaga gamă a manifestărilor ei, împotriva exploziei necontrolate a instinctelor. Înțelegerea simpatetică pentru „abulia lui Amiel” nu rămânea mai puțin reală, deoarece criticul descoperea în conformația spirituală a scriitorului elvețian o expresie a tensiunii între utilitarismul mărginit al lui „homo faber” în lumea modernă și exigențele superioare ale intelectualului: „Morală: judecați oamenii în funcție de condițiile și mediul care i-a determinat, și nu „sub specie aeternitatis”. Dar aceasta revine a scuza orice oricui. Desigur. De ce nu? într-atât e atât de adevărat că toate căile duc la indulgență și înțelegere.”

Receptivitatea arătată „poeziei pure” a unui Rilke sau Valery se desfășoară sub semnul unei înțelegeri analoage pentru muzica interiorității pure, emancipată de contactul cu pîngăritoarea exterioritate. Scriind despre Rilke, criticul definea astfel „starea pură” din versurile liricului german: „Visul său, degajat de orice materializare, de orice balast inutil, reflectează zvîcnirea primară directă, neațerată a pulsației sufletești. Poezia sa se înalță curată de orice pîngărire obiectivă, imaculată ca o rugăciune adresată dumnezeirii.” Este semnificativ că aruncînd punți între poeți atât de opuși ca „sentimentalul, fluidul și misticul” Rilke și „cerebralul, lucidul și precisul” Valery, Ralea alegea drept cheie hermeneutică pentru a defini starea lor comună: *puritatea*, tot un concept împrumutat din Bergson. Fondul adînc, ultim al conștiinței l-ar forma ritmul interior al sufletului, acea „schema dynamique”, despre care a vorbit filozoful francez, vibrație imponderabilă, prealabilă oricărei materializări și concretizări: criticul descoperă în „poezia pură” expresia tocmai a aceluia „ritm” transcendent cuvintelor și ideilor finite, identificînd în poezia modernă „un gest direct al adîncului sufletesc, disociat de alianțele lui exterioare” (apropierea neașteptată între intelectualismul extrem al poeziei lui Valery și ideea bergsoniană a „schemei dinamice” o făcuse Thibaudet; criticul român și-o însușește ca întemeiată).

<sup>1</sup> Mihai Ralea, *Amiel*, în volumul *Înțelesuri* p. 261

<sup>2</sup> *Note despre Rainer Maria Rilke*, în *voi. cit.*, p. 1b9.

<sup>3</sup> *Ibid.*

Fără a subaprecia cîtuși de puțin interesul lui Ralea pentru literatura scriitorilor egoiști, interiorizați, stăpîniți > de demonul modern al problematizării sau devorați de „otrava complicației anarhice, pe care civilizațiile noastre <’ cu gust de perversitate se amuză să o verse în suflete” (formula din urmă este aplicată lui Maurice Barres, scriitor în care criticul prețuia înainte de toate „cazul complicat de sensibilitate estetică”<sup>1</sup>), ni se pare limpede că simpatia sa durabilă se îndrepta, în acord cu opțiunile sale filozofice, către literatura inspirată de o ordine coerentă a lumii și pasiunilor umane. Exemplul poate cel mai elocvent ni-l k oferă textul admirabil dedicat lui Anatole France. Ov. S. v Crohmălniceanu a indicat foarte bine, în secțiunea dedicată lui Ralea din cartea sa *Literatura română între cele două războaie mondiale*, cele „două impulsuri contrarii (care) par să-și dispute reacțiile criticului”: alături de operele „concentrate asupra unor universuri foarte particulare și psihologii singulare”, Mihai Ralea se simțea îndemnat „să aprecieze literatura cu o mare capacitate reprezentativă, tipologia morală normală, echilibrată...”<sup>2</sup> Se știe cît de mult prețuia autorul *Explicării omului* aptitudinea ființei umane de a-și cenzura „urgenta vitală”, de a-și domina impulsurile și pasiunile. Ideea cardinală a eseului său de rațiune practică era facultatea omului de a-și orchestra și dirija reacțiile primare, „biologice”, de a le trece prin numeroase filtre și de a le supune unor multiple mediațiuni cu scopul de a atinge obiective tot mai complicate și rafinate: îndată ce individul descoperă că existența sa este condiționată de cea a semenilor săi și de cea a întregului univers, el se ridică la treapta unor acte și condiții complexe, reprezentînd interesele speței umane în integralitatea ei. Mihai Ralea și-a formulat *in nuce* încă în textul său din 1925 despre Anatole France ideea pe care Oiva dezvoltă mai tîrziu în studiul *Definiția omului* (1928) , și în cartea sa de antropologie filozofică *Explicarea omului* (1946): „Dacă gîndim o clipă la sensul în care a evoluat omenirea, o concluzie firească ne apare: mersul omu-

<sup>1</sup> *Maurice Barres*, în *Înțelesuri*, p. 201.

<sup>2</sup> Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, voi. III, Editura Minerva, București 1975, p. 369.

lui e în contra biologiei, am zice aproape în contra vieții. Intelectualitatea, morala, religia, iubirea sînt capitate care n-au nimic de a face cu instinctul de conservare."<sup>1</sup> Anatole France era celebrat de Ralea ca unul din acele exemplare de elită ale speței care ar fi încarnat în modul cel mai desăvîrșit idealul său antropologic : „marele maestru" și-ar fi cucerit „calmul divin" printr-o emancipare suverană de impulsivitatea și impetuoșitatea vitală, de violența și „logica directă, rapidă a fiziologiei animale", aijungînd să privească viața cu acea înțelepciune atotcuprinzătoare și detașată, pe care o au numai spiritele cu adevărat superioare (pe care au avut-o cei dinții filozofi antici, de la Epicur la stoici, nu întîmplătoși avocați direct sau indirect de critic, atunci cînd vorbește de „ataraxie" sau de indiferența față de afecte ca „frica" și „speranța", spre a le apropia de „calmul de regal aristocratism" al lui France). Imaginile folosite de Ralea sînt, aci mai cu seamă, remarcabile prin marea lor putere de caracterizare morală și estetică : *visul* lui France ar fi fost unul „cosmologic", „de natură universală asemenea unui sistem metafizic", atît de oranicomprehensivă era indulgența cu care scriitorul privea spectacolul oamenilor și pasiunilor lor. Admirația îi inspiră criticului hiperbole memorabile : „Cazul Anatole France rupe cadrul unui fenomen de istorie literară ori filozofică, ca să se înscrie de-a dreptul în biologie. în evoluția frămîntatei noastre spețe, el pare să fi trecut stadiul în care se menține orgoliosul «ham© sapiens» de cîteva zeci de mii de ani."<sup>2</sup> Geniul lui France este însă de altă natură decît cel al unei „uraganice dezlănțuiri de forță", „izbucnire individuală, monstruoasă prin superioritatea ei față de mediul care a produs-o" : el ar fi fost, la antipodul concepției romantice despre geni, produsul unor acumulări și stratificări îndelungate, a mileniilor de îndelungată și răbdătoare civilizare a ființei umane, ceea ce explică „natura (sa) normală", apropiată de conceptul goethean al omului integral.

Dialectica gustului lui Ralea și direcțiile disponibilității sale estetice sînt ilustrate foarte bine și de admirația pe

<sup>1</sup> *La moartea lui Anatole France*, în *înțelesuri*, p. 240.

<sup>2</sup> *Art. cit.*

care i-o trezea un roman ca *Tess d'Urberville* al lui Thomas Hardy : literaturii de introspecție, dominată de acel „culte du moi", despre care a vorbit Maurice Barres (alături de care erau citați, spre exemplificare, Amiel și Proust), criticul îi opunea proza stenică, echilibrată, dominată de „exteriorism" și de „realism moral" a romancierului englez. Thomas Hardy era un autor favorit al grupului *Vieții românești* (D. I. Suchianu, cel dintîi, și apoi G. Ibrăileanu, în două rînduri, au scris despre el). Păgînismul, naturismul, ruralismul stenic opus cinismului, burgheziei parvenite, generozitatea și profundul simț moral, dezvoltat pe fondul religiozității protestante, sînt fixate cu obișnuita perspicacitate de moralist și psiholog a criticului. G. Călinescu era în mod evident nedrept cu Ralea cînd scria că „opera îi servește nu atît ca obiect de contemplare, cît ca pretext pentru o lungă plimbare ideologică."<sup>1</sup> Cînd în articolul despre Thomas Hardy, spre a-și întemeia teza despre legătura între „exteriorismul" romancierului, înțeles ca maximă deschidere a funcțiilor sale perceptive către realitate, și robustețea-lui morală, criticul face apel la teoria „tensiunii sufletești", expusă de Pierre Janet în capitolul din *Tratatul de psihologie*. al lui G. Dumas, el nu face decît să ofere o justificare mai adîncă, cu argumente culese din cîmpul științei psihologice, unei caracterizări morale și estetice. Sănătatea sufletească a lui Hardy este explicată prin dezvoltarea facultății, numită de Pierre Janet „la fonction du reel", în care psihologul francez vedea forma cea mai evoluată a activității psihice ; „visătoarea stearpă, subiectivismul, analismul, introspecția" erau pentru Janet, după exacta observație a lui Ralea, faze inferioare ale tensiunii sufletești. Verva asociativă a criticului nu se desfășoară astfel cîtuși de puțin în afara substanței estetice a operelor. Cînd vorbindu-ne de ferocitatea sau cruzimea monstruoasă a unor eroi balzacieni de tipul Crevel sau M-me Marneffe din *Cousine Bette* autorul textului despre Balzac ne „plimbă", ca să folosim expresia lui G. Călinescu, prin tezele lui Marx despre acumularea capitalului, des-

m.

1

<sup>1</sup> G. Călinescu, *Istoria literaturii române...*, 1941, București, Fundația Regală pentru Literatură și artă, p. 827.

pre disoluția vechilor raporturi feudale și apariția celor burgheze, întemeiate pe „neînfrînata pornire către spoliație”, sau ne oferă considerații despre deosebirea între capitalul bancar și cel industrial — pentru a explica lăcomia paroxistică a lui Crevel („E *Capitalul* făcut om”) — el nu face decât să ne deschidă o perspectivă în adâncime asupra caracterologiei balzaciene. Mihai Ralea a fost printre cei dintâi care au încercat să dezvăluie resorturile profunde ale afinității lui Marx pentru Balzac (chiar dacă el ideintifică, grăbit, inspirat de o idee superficială a lui Sombart, spiritul demistificator al lui Marx cu cel al unui „pesimist”, în sensul schopenhauerian al cuvântului, asociind mereu conceptele de „materialism” și „pesimism”).

Mihai Ralea refuza să accepte separația tranșantă între psihologic și estetic, între personalitatea practică și personalitatea poetică a artistului. Omogenizarea și intensificarea la care este supus materialul sufletec al artistului în momentul excepțional al *expresiei artistice* nu ne-ar dispensa să studiem proprietățile intrinseci ale aceluia fond sufletec. Diafragma izolatoare pe care o introducea între ființa practică a artistului și ființa lui poetică autonomismul estetic intransigent al lui Paul Zarifopol i se părea de neconceput. Opera de artă este, ca și scrisul, o „caligrafie”, din care „se poate ceta fondul sufletec, și invers”: „în fond, aptitudinea către frumos are două fețe, una interioară, neexprimată, virtuală, și alta exprimată, realizată estetic, după cum lentila are o față convexă și una concavă.” Analiza estetică nu poate fi despărțită de psihosociologia creației artistice și judecata literară este asociată cu reprezentativitatea operei sub raport social și psihologic. Biologia (leucemia spre a explica „rarefacția vitalității” din poezia lui Rilke), psihologia facultăților, psihologia diferențială: a vîrstelor, a claselor sociale sau a comunităților etnice, sociale, etice etc, sînt puse succesiv la contribuție, în funcție de împrejurări, spre a lumina mecanismele genetice și fizionomia specifică a operelor. Impresia fundamentală pe care i-o comunică, de pildă, *Cuvintele potrivite* ale lui Arghezi: „amestecul de sublim

și stîngăcie”, de „măreț și mizerabil, de perfecție și ratare” capătă imediat, în interpretarea criticului, o motivație în același timp estetică și psihologică. Producția literară a lui Arghezi ar fi rezultatul unei „mari energii sufletești lipsită de faciilitatea de exprimare”: „Un formidabil elan oprit un moment în desfășurarea lui de o neputință de realizare”.

Observațiile cu privire la tensiunea neobișnuită din versurile argheziene și la efectele ei specific estetice sînt puse totodată în legătură cu ceea ce lui Ralea i se pare a fi nota esențială a psihologiei poetului: revolta „funcțională” a lui Arghezi sau „anarhismul” său funciar; pornit pe panta tranzițiilor rapide, criticul asociază anarhismul cu condiția sufletească specifică a fostului monah și mai ales cu atmosfera cercurilor anarhiste și nihiliste din Elveția la sfîrșitul secolului trecut.

Opera lui Sadoveanu este înfățișată ca o expresie rezumativă a întregii umanități românești. După ce a propus o explicație bazată pe considerații de geopsihologie: combinația *spiritului pandur*, născut din tradiția haiducilor și luptătorilor olteni, cu sentimentul aproape panteistic al firii, făcut din „contemplație blîndă, pasivă, poetică”, specific *sufletului moldovenesc*, criticul reconstituie universul operei lui Sadoveanu scandînd principalele etape ale formării sufletului românesc. Textul capătă o viață independentă, grație imaginației ideologice a criticului și ipotezei fecunde care cimentează construcția eșafodată. Mihai Ralea demonstrează foarte convingător că opera lui Sadoveanu cuprinde în ea un „raccourci” al „genezei noastre psihice de la geologie la psihologie”: natura primordială, obscuritatea începuturilor cu primele încercări de autoafirmare ale unor ființe bîntuite încă de teroarea superstițiilor și de mizeria fizică, apariția haiducului și a eroului de baladă, portretele firilor învinse, plecate sub vitregia împrejurărilor, după secole de dominație străină, drama nobleței „orientale și arhaice” în clipa cînd a trecut prin revoluția sufletească a legăturii cu occidentul, Considerațiile sociologice cu privire la condiția specifică a boierimii moldovenești, care nu s-a putut adapta la noile reguli ale

<sup>1</sup> Mihai Ralea, *Critică psihologică și critică estetică m Viața românească*, XVIII, nv. 7-8, iulie^august 1926, p. 215.

<sup>1</sup> Mihai Ralea, *Tudor Arghezi*, în *înțelesuri*, p. 9-10.

civilizației burgheze („Doctoria a fost așa de tare, încît a omorît aproape bolnavul”), spre deosebire de nobilimea engleză, oare a știut să se „îmburghezească” la timp, cu mult simț al oportunității istorice, nu au nici de zstă dată un caracter extraestetic. Ele sînt menite să ne introducă în universul specific al unor scrieri sadoveniene, ca *Venea o moara pe Șiret*, explicîndu-ne în același timp tonalitatea lor afectivă fundamentală : mîhnirea și poezia lor crepusculară.

Și în analiza primului volum din trilogia lui Ionel Teodoreanu, *La Medeleni*, criticul va folosi observațiile sociologice cu privire la natura marelui burghezii rurale de dincoace de Milcov spre a reconstitui lumea specifică a romanului și a caracteriza modul ei de viață : clasa căreia îi aparțin eroii romanului ducea o „viață occidentală, prin tendinți, dar profund națională prin ceea ce ține de instinct și de inconștient”. Era o lume în care domnea „bonomia deplină, bucuria de a trăi”, „viața luată sub aspectul ei amabil, spiritual și confortabil”. Interesul cade însă de astă dată pe subtila analiză a sufletului adolescent și pe justificarea compoziției anarhice și baroce a romanului dintr-o asemenea perspectivă. O comparație ingenioasă și surprinzătoare, tipică pentru fantezia ideologică a eseistului, între psihologia adolescentului și elanul vital bergsonian, spre deosebire de cea a omului matur, a cărui dezvoltare s-ar apropia mai mult de schema liniară a evoluției propusă de Spencer, îi îngăduie lui Ralea să precizeze sugestiv deosebirea între compoziția romanului clasic, bazată pe diviziunea acțiunii în cîteva momente culminante, urmînd schema psihologică a omului matur, și compoziția primului volum din *La Medeleni*, unde viața se revarsă impetuoasă, imprevizibilă și neastîmpărată, urmînd fidel ritmul și tensiunea vieții adolescente și procedeele de evoluție ale elanului vital. Este aci un exemplu elocvent de „analiză psihologică a procedeelelor estetice”, metodă în care Ralea crezuse a descoperi caracteristica principală a criticii lui Ibrăileanu : după cum se vede, înscriindu-se pe linia spiritului rector al criticii de la *Viața românească*, Ralea folosea el însuși, în cazul de față, ca și în multe altele, același principiu.

Lipsită de orice pedantism doctrinar, critica lui Mihai Ralea este cea a unui „creator de puncte de vedere noi în raport cu o operă”, spre a folosi o formulă a sa, care a făcut o bogată carieră chiar în rîndurile neprietenilor sau adversarilor săi. El nu lasă, nici un moment, impresia că ar aborda opera literară cu un sistem estetic preconceput, cu o metodă riguros articulată ; preocuparea sa este de a identifica o calitate dominantă a operei, *la faculte maîtresse*, pe calea unei intuiții centrale, a unei *impresii*, în jurul căreia sînt acumulate ulterior o profuziune de observații și asociații psihologice, morale, istorice, sociologice etc. O asemenea impresie are adeseori drept obiect „concepția despre lume” a scriitorului (revolta „funcționară” a lui Arghezi, exteriorismul lui Th. Hardy, ideea hazardului și a fatalității la Johan Bojer etc), apropiindu-l pe Ralea de metoda lui Ibrăileanu : criticul o dezvoltă însă ou o totală libertate în alegerea argumentelor, fără a arboră vreă preocupare sistematică, fără a-și ordona observațiile în funcție de un canon. „Impresionismul” său este desigur unul precumpănit ideologic, și nu „muzical”, dar critica lui Mihai Ralea este și cea a unui artist, care trăiește ideile, le exprimă plin de volubilitate într-o frază plastică și pulsînd de autenticitatea gîndirii, risipind cu nonșalanță observațiile psihologice, pătrunzătoare și originale, caracterizările sociologice, exacte și inteligente.

Să nu uităm că Ralea a fost receptiv la critica îndreptată de William James împotriva oricărei concepții moniste asupra lumii, întemeiată pe cultul „Absolutului” : fer-}voarea arătată de James mentalității pluraliste și descentralizatoare, ideilor de variație, noutate și discontinuitate, o putem regăsi și în elasticitatea programatică a criticii lui Ralea, ca și în justificarea oferită de el definiției criticii.

Este adevărat că Mihai Ralea nu s-a dedicat un timp mai îndelungat criticii literare, că miezul activității sale pe acest tărîm se localizează în intervalul fecund al anilor 1922—1928 (ulterior a mai scris critică mai mult sau mai puțin întîmplător), după cum este adevărat că în cîmpul literaturii române s-a ocupat cu precădere de scriitorii din jurul *Vieții românești* (spiritul *pro domo* i-a afectat fără îndoială în cîteva împrejurări obiectivitatea judecății, cum

s-a întâmplat de pildă în cazul romanului *Concert din muzică de Bacii* sau al versurilor lui Camil Petrescu). Farmecul și prospețimea articolelor sale se păstrează însă intacte. I s-a reproșat „lipsa de intuiție poetică” (E. Lovinescu, în *Istoria literaturii române...*, II, p. 117), „o mulțime de dogmatisme și de prejudecăți pe care criticul n-a avut vreme să le examineze” (G. Călinescu, în *Istoria literaturii...*, p. 827), sau „pontoanele extraartistice, parazitare anexate fluviului impresiilor de natură estetică”, cum numea Pompiliu Gonslantinescu, în 1927, „punctele de vedere” formulate de Ralea. Ni se pare însă că asemenea judecăți nu au o acoperire, ele izvorînd, în mod paradoxal, tocmai dintr-o „mulțime de dogmatisme și prejudecăți”, pe care cei în cauză nu au avut vreme să le examineze și să le revizuiască (doar la Pompiliu Constantinescu se observă în ump o modificare a poziției, în sensul unei comprehensiuni tot mai accentuate a spiritului și talentului lui Ralea).

Mihai Ralea a fost un actor principal în controversele iscate de problema autonomiei și eteronomiei valorii estetice între partizanii diferitelor opțiuni. Izolarea energetică a valorii estetice din complexul celorlalte valori ale spiritului, preconizată nu numai de E. Lovinescu sau Mihail Dragomirescu, dar și de un colaborator atât de prețuit al *Vieții românești*, ca Paul Zarifopol, a trezit în el, ca și în G. Ibrăileanu, o împotrivire foarte vehementă. Ar fi cu totul inexact să se vorbească de un simplu act de obediență al criticului mai tânăr, atât de deschis formelor de artă modernă ale timpului său și contextului lor filozofic, față de directivele criticului mai în vîrstă, format la școala curentelor de gîndire dominante în ultima parte a secolului al XIX-lea. Orientarea atitudinii sale se desemna la Ralea încă la Paris, după cum reiese clar din următoarele rînduri, cuprinse într-o scrisoare trimisă la începutul anului 1923 lui G. Ibrăileanu : „La noi, unde critica apreciativă e indispensabilă, o revistă nu se poate resemna la un rol pur literar. Ea trebuie să aibă o atitudine culturală, să dirijeze, să conducă. Sînt atîtea lucruri de combătut și reformat...” Și Ralea indica printre principalele obiective ale reformelor necesare : „aspectul actual al literaturii, artificialitatea voită și nenaturală de a înlătura *ideile* și

*sentimentele* pentru senzații etc, etc.”. Mihai Ralea nu a înțeles revendicarea energetică a lui Zarifopol de a disocia activitatea estetică din complexul „formelor corale ale culturii” ca produsul unui scrupul strict logic, dictat de o exigență analoagă cu cea a faimoasei „logica dei distincti” a lui Benedetto Croce : a discrimina riguros diferitele teritorii ale spiritului, asigurînd fiecăruia autonomia cuvenită. Polemica agresivă a lui Zarifopol împotriva istorismului și psihologismului și mai ales împotriva obiceiului curent de a trata operele literare ca simplu „izvor de ideologii sociale” îl făcea pe criticul *Vieții românești* să tresară alarmat din cel puțin două motive : ideea lui Zarifopol că înțelegerea specific estetică a unei opere de artă este s'nonimă cu priceperea ei *tehnică* (a analiza ritmica și simetria ei, morfologia, sintaxa și retorică ei, într-un cuvînt, sistemul ei de forme), i să părea inacceptabilă, deoarece Ralea nu vedea cum ar fi putut fi separată „tehnica” operei de condiția psiho-sociologică a artistului ; în al doilea rînd, autonomismul estetic al lui Zarifopol îi apărea drept o primă de încurajare acordată zelului estetizant al tuturor neofiților, un sprijin neașteptat furnizat caligrafilor „frumosului pur”, dispuși să cultive indiferentismul ideologic și apatia morală. Paul Zarifopol i-a răspuns tăios lui Ralea, apărîndu-și punctul de vedere cu argumente elocvente. Disputa între cei doi critici, la care avea să se asocieze curînd și G. Ibrăileanu, cu un text important : *Greutățile criticii estetice*, rămîne unul din cele mai interesante documente ale timpului.<sup>2</sup>

Convingerea lui Zarifopol era că metamorfozele la care artistul supune, în procesul creației, prin procedee foarte

<sup>1</sup> *Scrisori către Ibrăileanu*, voi. II, 1971, București, Editura Minerva, p. 305.

<sup>2</sup> Mihai Ralea, *Crima d-lui Zarifopol*, în *Viața românească*, nr. 8-9, august-septembrie, 1927, p. 197-199, și *Pentru dl. Paul Zarifopol*, *Ibidem*, nr. 10-12, octombrie-decembrie 1927, p. 295-296 ; Paul Zarifopol, *O crimă și o glumă*, în *Adevărul literar și artistic*, 1927, nr. 364, 27 noiembrie, p. 3. Polemico a continuat cu articolul lui Ibrăileanu *Greutățile criticii estetice*, din *Viața românească*, 1928, nr. 1, p. 143—155 (nenumnat) și cu răspunsul lui Zarifopol : *Despre critica rentabilă*, din *Adevărul literar și artistic*, nr. 384, 15 aprilie, p. 9.



complicate, cuprinsul practic al conștiinței sale (stările psihologice, convingerile morale etc.) sînt atît de radicale, în cît obiectul astfel realizat trebuie privit exclusiv în alcătuirea lui intimă, dincolo de orice considerații exterioare. Mihai Ralea considera însă că grupul de imagini vizuale ori motrice, care alcătuiesc aspectul tehnic al operei, sînt în mod necesar colorate de o tonalitate individuală, care nu poate fi disociată de personalitatea integrală a artistului. El era adînc încredințat că valoarea estetică a operelor este strîns condiționată de *calitatea* lumii sufletești a autorului lor, de amplitudinea și adîncimea sentimentelor, credințelor, atitudinilor care compun personalitatea celui ce creează. Judecînd lucrurile pragmatic, el afirma că autonomizarea radicală a atitudinii estetice față de celelalte conduite ale sufletului i se părea comprehensibilă în țările cu o lungă evoluție către rafinare și în împrejurări istorice determinate, atunci cînd artistul tinde către o singularizare cu orice preț în raport cu ambianța (Flaubert îi apărea drept „marele preot al ordinului”, iar Oscar Wilde popularizatorul pentru marele public al doctrinei „artă pentru artă”). Condițiile specifice românești reclamau însă o îndelungată educație a sufletului, imperioasa maturizare psihologică, morală și ideologică a artiștilor, spre a putea face față problemelor unei societăți în plin proces de civilizare. Deplîngînd în termeni severi faptul că „artiștii noștri n-au sentimentul tragic al vieții, nu știu ce înseamnă grozăvia ei mută, nu bănuiesc maiestatea morții, mîndria umilinții, gustul oțelit al orgoliului...”, criticul preconiza „o literatură adîncă, serioasă, făcută din sentimente umane, tragice, cu semnificație morală și filozofică, cu rezonanțe profunde a tot ce constituie adevărata viață”. Estetismul era denunțat deoarece ar fi încurajat puerilitatea, frivolitatea intelectuală și snobismul, prin absentismul său moral și ideologic, în timp ce cultura adevărată, mai ales într-un moment cînd Europa, și nu mai puțin România, erau traversate de semnele amenințătoare ale crizei (fascismul, cu corolarele lui: misticism, iraționalism, etc. era la orizont), avea nevoie de „militantism”, iar lite-

<sup>1</sup> Mihai Ralea, *Militantism ideologic*, în volumul *Atitudini*, p. 60 și 67.

ratura de expresia omului integral: „Militantismul ideologic și artistic e dovada virilității unei societăți. Nimeni nu-și permite să privească la jocul mărgelilor unui caleidoscop cînd casa e cuprinsă de incendiu.”

Contradicția între cele două poziții părea de neîmpăcat. S-ar putea emite și ipoteza că ne găsim adeseori de fapt în fața unui „dialog de surzi”, atunci cînd incompreensiunea față de adevăratele resorturi ale poziției adverse ni se dezvăluie transparentă. Lovinescu se străduise ani de-a rîndul să demonstreze legitimitatea punctului său de vedere: disocierea esteticului din simbioza cu celelalte valori (fără a tăgădui totuși posibilitatea coniunoșunii lor), ideea că prezența mai apăsată a coeficientului etnic sau existența unei determinate atitudini sociale nu au nici o influență asupra valorii estetice a operelor literare. Curentul simbolist în poezie și în general triumful modernismului erau pentru critic argumente concludente că autonomizarea valorii estetice, cu alte cuvinte, degajarea artistului de orice alte preocupări decît cele ale strictei arte, devenise un fapt al practicei literare. Paul Zarifopol se întorsese din Germania entuziasmat de direcția strict estetică inaugurată de studiile lui Conrad Fiedler cu privire la „vizualitatea pură”, și de cele ale sculptorului Hildebrand cu privire la forma în arta plastică, de tratatul de arhitectură al lui Gottfried Semper, de cartea lui Hanslick despre frumosul muzical și de cercetările lui Otto Ludwig cu privire la factura artistică a pieselor lui Shakespeare (la care se adăugau bineînțelese considerațiile artiștilor francezi de tipul lui Flaubert sau Malarme): convingerea despre „energica unilateralitate” a activității artistice, ca să folosim o expresie a lui Croce, voința obstinată de a menține fermă granița între omul de acțiune, cel teoretic sau cel religios și ființele sui-generis care sînt artiștii (cei care lucrează „într-o concentrare fantastică a puterilor intelectuale asupra unei singure sfere a sensibilității”), îl determinau să fixeze drept unic obiect al cercetării specifice literare preocupările de *stil* și de *tehnica*, studiul acelor „sis-

<sup>1</sup> M. Ralea, *op. cit.*, p. 58.

teme complicate de expresie" și al acelor „probleme și soluții straniu impenetrabile pentru oricine nu are firească chemare de a le trăi activ”. Psihologismul și istorismul aparțineau pentru el unei epoci revoluate a criticii literare, cea în care s-ar fi cultivat confuzia sistematică între planuri și un „diletantism obez, sub terminologie — cum se zicea — științifică”<sup>1</sup>.

Mihai Ralea aborda operele literare cu instrumente intelectuale profund deosebite. Formația sa de sociolog și psiholog, trecut prin școala lui Durkheim și Pierre Janet, îi interzicea să accepte ideea unei *percepții* a obiectelor și ființelor cu totul *inocente*, emancipată de cadrele psihologice și sociale ale subiectului: el refuza să disjunga senzorialitatea și funcțiile perceptivă ale artistului (a căror autonomie era exaltată de Zarifopol) de ansamblul experienței lui psihologice și sociale, și în general de cuprinsul de valori al conștiinței. Constatarea psihologiei moderne că emoțiile poartă în geneza și expresia lor inscripția ambianței sociale îl ducea la concluzia că specificitatea individuală ireductibilă a experienței estetice nu poate fi disociată decât printr-o silnică abstracție de „eul social” al artistului. Obiectivarea emoției prin expresia artistică implică o luminare mai intensă a articulațiilor ei sociale (cf. eseu *Expresie individuală și expresie socială în artă*). Senzația normală nu poate fi disociată de imcagini memoriale și de afecte: cultul „senzației pure” duce în mod necesar la un „exces de abstracție”. Argumentele psihologiei și sociologiei erau mobilizate așadar spre a susține tezele fundamentale ale grupului *Vieții românești*: aprehensiunea lui Ibrăileanu și Ralea era că o disociere a sensibilității estetice de cuprinsul celorlalte valori ale conștiinței ar fi condus la o anemiere a artei, la o desprindere a literaturii de marea problematică morală și socială a timpului. „Arta nu e un fel de cancer, un grup autonom de celule care se dezvoltă arbitrar și anarhic în

<sup>1</sup> Paul Zarifopol, *Sofismul despre estetic*, în *Pentru arta literară*, Editura Minerva, București, 1971, volumul A

<sup>2</sup> Mdem, *Capricii dogmatice*, în ed. cit., volumul 1, p. 348.

dauna totului din care constituiesc numai o parte... orice dezagregare morală ori intelectuală aduce cu dînisa imediat și descompunerea artei care e solidară cu restul.”

Ralea va pune în valoare, cu nu mai puțină energie decât Zarifopol, specificitatea individuală a experienței estetice și desprinderea ei de „cuprinsul hibrid și mediocru” (Zarifopol) al conștiinței curente. „Arta are funcțiunea de a revela un colț ascuns, misterios, mascat de banalitatea cotidiană. Ea ne scoate din comun, ca să ne transplanteze într-un mediu nebănuț încă.”<sup>2</sup> Străduința sa va fi însă să demonstreze că individualitatea în general, și cea artistică în special, este cu atât mai bogată cu cât încorporează în ea un număr mai mare de valori colective. El nu va ezita prin urmare să afirme, spre contrarierea lui Lovinescu, că „etnicul e... o categorie estetică sub care artistul e obligat să vadă lumea”, fiind „oarecum locul geometric între individual și uman”, și să facă din reprezentativitatea națională și socială a scriitorilor nu doar o unitate de măsură sociologică sau istorică, ci și una estetică. Atenția lui Zarifopol și Lovinescu se concentra asupra procesului de combustie a materiei în formă, de obiectivare a stărilor psihologice în expresie artistică, care duce la înstituirea unui sistem coerent de procedee și forme specifice (cf. paginile finale ale capitolului dedicat de Lovinescu lui Arghezi în *Istoria literaturii...* sau oricare dintre studiile de critică ale lui Zarifopol). Fără a se opri asupra subtilităților unui asemenea proces, Ralea se mulțumea să afirme că orice expurgare a creației artistice de „credințe, idei, sentimente”, într-un cuvânt, de „Weltansehauung”-ul artistului, echivalează cu o pernicioasă devitalizare a ei și cu o amputare a ei de dimensiunea substanțialității. Polemizând cu modul de argumentare al lui Lovinescu, care afirma intransigent că „o categorie psihologică nu se poate converti într-o categorie estetică” și că deci prezența sau absența specificului național nu au nici o incidență asupra valorii estetice, grupul *Vieții românești* susținea dîrz că, odată identificat talentul,

<sup>1</sup> Mihai Ralea, *Etnic și estetic*, în volumul *Atitudini*, p. 92-93.

<sup>2</sup> *Expresie individuală și expresie socială în artă* în volumul *între două lumi*, p. 223.

<sup>3</sup> *Op. cit.*, p. 227.

bogăția și amploarea lui sînt strîns condiționate de reprezentativitatea lui națională (G. Călinescu va subscrie la poziția lui Ibrăileanu, ceea ce îi va atrage din partea lui Lovinescu corectivul sever că a „combinat estetismul cu poporanismul”). „Stilul prea individual duce la o artă restrînsă, fără posibilitatea de largă înțelegere. Arta națională e arta lui Shakespeare, Racine, Moliere, Toistoi, Balzac, Goethe. Arta individuală (și aceasta e națională) e a lui Barbey d'Aureville, Andreev, H. H. Ewers, Tristan Tzara, a lui J. Cocteau (nu din *Le grand ecart*, care e autentică literatură franceză).”

Perpetuarea unor teze clasice ale poporanismului (imposibilitatea unei industrii puternice și inexistența unei burghezii urbane solide, supraestimarea condiției de țară rurală etc), aliată cu fervoarea occidentalistă (trăsătură foarte pozitivă în măsura în care era sinonimă cu cultul democrației și al progresului) l-au condus însă pe Ralea, într-o serie de împrejurări, la o subapreciere a gradului de maturizare socială a poporului român și al stadiului de dezvoltare a culturii sale.

Sub raport teoretic, observațiile sale cu privire la condițiile social-istorice, necesare spre a face posibilă apariția romanului ca gen literar, sînt de o justețe desăvîrșită ; ideea că *individualitățile autonome* nu au apărut însă, ca prezențe sensibile, în viața cotidiană roiriânească, ceea ce ar explica „de ce nu avem roman”, nu mai era în consonanță cu realitatea efectivă, dacă ar fi să judecăm fie și după exemplul apariției unui roman ca *Ion*. Excesul polemic în dezvoltarea unor idei, foarte îndreptățite în miezul lor, îl împinge astfel pe Ralea, într-o serie de texte, să atribuie, folosind procedeul extensiei și al generalizării, întregului social trăsături oare reveneau de drept unor părți ale lui : spiritul tranzacțional, de compromis, putea fi identificat ca o constantă a vieții politice în vechea Românie, dar ideea că viața socială românească nu ar fi cunoscut, în ansamblul ei, caractere inflexibile și antagonisme ireductibile nu se mai putea susține. Printr-un procedeu similar, procesul făcut estetismului și „puerilității” unei

<sup>1</sup> *Etnic și estetic, în voi. cit., p. 278.*

t

literaturi cu oroare de „idei” și „atitudini” aluneca, în fuga polemicii, într-un proces la adresa scriitorului român în genere (cf. eseu *Militantism artistic*), acuzat de a nu fi sensibil la „aspectul tragic al vieții” și la „adevărurile ei teribile” ; nu era, așadar, greu lui E. Lovinescu să invoce numele unor scriitori ca Arghezi, Rebreanu sau Hortensia Papadat-Bengescu spre a infirma acuzația de „puerilitate” adusă literaturii românești ca întreg<sup>1</sup>.

I

Procedeul sinecdoci era, într^adevăr, apt să dea putere de persuasiune și farmec retoric argumentației lui Ralea, dar citite *literal* afirmațiile sale se dovedesc vulnerabile. Se poate spune și că supralicitarea imaginii de popor proaspăt ieșit din „negurile barbariei orientale” îl făcea pe Ralea, într-un număr de cazuri, să treacă prea ușor peste bogatul capital de cultură acumulat în trecutul mai îndepărtat sau mai apropiat al românilor. Afirmațiile sale generalizatoare trebuie luate așadar *cum grano salis*, deși ni se pare evident că mobilul lor ultim era puternica năzuință către rapida modernizare și autentică democratizare a țării.

Seismograf sensibil al timpului, conștiința estetică a lui Ralea se fixează succesiv în atitudini dintre cele mai variate, unificate însă de inflexibilitatea vocației sale democratice. Primul său text impiorant de estetică, *Arta și urîtul*, e o aparent paradoxală „pledoarie în favoarea încetățenirii urîtului” în artă, pornindu-se de la o constatare generică : „Noțiunea esteticului e mai largă decît aceea a frumosului”. O suită de asociații și disociații în răspăr cu opinia comună îl conduce pe eisist la concluzia că prin valorificarea aspectelor desconsiderate, imperfecte, dizarmonice ale existenței, urîtul e un factor prin definiție progresist în artă, deoarece în opoziție cu perfecțiunea fadă a frumosului canonic reabilitează *specificul, caracteristicul și originalul*. Revoluția sufletească produsă de creștinism în amurgul epocii romane a însemnat un imens ferment de progres tocmai prin reabilitarea suferinței și a martirajului moral în opoziție cu gloriificarea aspectelor idealizate ale existenței în antichitatea\* ele-

<sup>1</sup> E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, voi. II, București, 1926, p. 117.

<sup>2</sup> Mihai Ralea, *Arta și urîtul*, în volumul *între două lumi*^p. 283.

f  
li  
' /u  
fa

nă. Fibra democratică a gânditorului vibrează în subtila apropiere dintre înecăţenirea urîtului în artă și toleranța în morală: amîndouă ar fi expresia dezrobirii de logica strict biologică a adaptării la existență și o prețuire acordată efortului de transpunere simpatetică în ceea ce este diferit, străin sau chiar antitetice. Formulările științifice în aspectul lor paradoxal abundă: „Frumosul, ca și noblețea, ca și fericirea, e conservator. Singură imperfecția e ferment către mobilitate. Dacă universul șinar găsi o expresie perfect estetică s-ar înăbuși în propria lui asfixie”, dar tâlcul adine al demonstrației — opoziția între perfecția mediocrității și funcția prin definiție progresistă a valorilor caracteristice și specificului încorporate de categoria „urîtului” — nu poate scăpa nimănui.

IM  
iff

Cele două decenii ale perioadei interbelice au adus cu sine și în viața culturală, o dată cu erupția fascismului, porniri de o „barbarie năvalnică” și expansiunea misticismului și iraționalismului. Mihai Ralea a descris cu o rară exactitate în multe din textele sale, culminînd cu eseurile publicate în timpul războiului (1941-1942): *Apocalips și umor*, *Mentalitatea estetică și timpul nostru* etc, simptomele acute ale crizei și a chemat la mobilizarea tuturor forțelor pentru a declanșa contra-otrava împotriva virusului pustitor. Pantragismului din filozofiile neliniștii și disperării el îi va opune redobîndirea *umorului* ca atitudine filozofică în fața vieții, bazată pe încrederea în realitate și pe echilibru interior. Este însă cu deosebire revelator că în lupta împotriva pornirilor regresive ale unei culturi în criză, împotriva „orgiei de subiectivism” și a „mitomaniei”, împotriva vitalismului și cinismului retrograd, Ralea va revendica scoaterea din anacronism a *atitudinii estetice*, ca una care a însoțit întotdeauna perioadele de glorie ale umanismului. Accentele sînt puse acum pe funcția pedagogică superioară a atributelor inerente conduitei estetice: „dezinteresare, asceză, dematerializare”. Revendicînd o „altă estetică”, în sincronie cu prefacerile și convulsiile timpului, cu o atenție mai mare acordată ideilor sociale, morale sau religioase, autorul textului scris în urmă cu aproape două decenii

IV 1  
ii/

<sup>1</sup> *Art. cit.* p. 296.

<sup>2</sup> Mihai Ralea, *Mentalitatea estetică și timpul nostru*, în volumul *între două lumi*, p. 78.

*Arta și urîtul* pune acum pe primul plan reactualizarea virtuților estetice ale „proporției”, „armoniei” și „bunului-gust”, în care vede un antidot decisiv împotriva „disproporției monstruoase”, a „exagerării pătimașe” și a „paroxismului isteric”.<sup>1</sup> Calmul armonios este celebrat ca o valoare de echilibru a umanității. Schimbarea unghiului de vedere apare evidentă, ilustrînd extrema mobilitate intelectuală a eseistului, dar ar fi greșit să nu vedem că, oricît de proteică în formele ei, substanța gândirii lui Ralea rămîne intactă. Gînditor tipic al unei epoci de tranziție, sfișiată de excese și tendințe contradictorii, nu ar fi oare legitim să-i aplicăm mai curînd lui Ralea o caracterizare pe care a folosit-o el însuși spre a-l defini pe G. Ibrăileanu: *esprit-carrefour*, spirit aflat la răscruce de evri și mentalități și din care pornesc răspîntii de atitudini și idei?

N. TERTULIAN

<sup>1</sup> *Art. cit.*

## NOTA ASUPRA EDIȚIEI

Seria de volume a *Scrierilor* lui Mihai Ralea a fost inaugurată ou o operă filozofică de sinteză, cea mai sistematică expunere a vederilor sale : *Explicarea omului*\*.

Volumele următoare se înfățișează cu o structură deosebită. Ele își propun să înmănușchieze activitatea umanistică a lui Ralea în zonele atât de felurite pe care spiritul său le-a cultivat. A vorbi despre caracterul plural și de o extremă mobilitate al scrisului lui Ralea, cu neîntrerupte și veritiginoase tranziții între planuri, a devenit de mult un loc comun. Cvasi-simultaneitatea preocupărilor în câmpurile criticii literare, esteticii, filozofiei culturii, psihologiei, sociologiei, politicii etc. pune în fața editorului probleme nu tocmai ușoare. Orieât ar fi de mare dorința de a oferi *figura* spiritului lui Ralea în forma ei genuină, cu multiplicitatea preocupărilor ei simultane, editorul nu poate evita, fie și din considerente tipografice, o diviziune a materiei și o organizare a ei în conformitate cu clasificarea tradițională a științelor. în limita posibilului, el poate împăca și exigența principală formulată mai sus, atunci când autorul însuși a compus un volum unitar, cu o structură totuși prin definiție poliscopică (este, de pildă, cazul celui intitulat *Valori*).

Urmînd asemenea criterii, am consacrat cel de al doilea volum al *Scrierilor* textelor de estetică, teorie și critică li-

\* Mihai Ralea, *Scrieri*, voi. I, *Explicarea omului*, Editura Mimeriva, 1972.

terară, alăturându-le și micul volum menționat : *Valori*, în care cele câteva texte despre artă și despre scriitori alternează cu "disociațiile și reflecțiile cele mai variate, într-o formulă tipică pentru eseismul lui Ralea.

i -

Cel de al treilea volum urmează să deuteze cu tipărirea pentru întâia oară între copertile unei cărți a ciclului de *Scrisori din Paris și din Germania*, însumând cea mai mare parte a colaborării lui Ralea în paginile *Vieții românești* de-a lungul anilor 1920—1923. Ilustrând foarte bine arcul extrem de divers și de bogat al preocupărilor ideologice ale autorului, ele vor forma, credem, o uvertură nimerită la materia propriu-zisă a volumului : acesta va cuprinde textele cu caracter filozofic (inclusiv cele de filozofie a culturii), studiile și articolele de sociologie, ansamblul articolelor, polemicilor și notelor de natură strict ideologică (în înțelesul cel mai cuprinzător al cuvântului), fără a omite, bineînțeles, activitatea lui Ralea în câmpul publicisticii politice. Sursele principale vor fi volume de genul celor intitulate *Atitudini, între două lumi, Contribuții la știința societății, Comentarii și sugestii*, precum și textele publicate în periodice, înainte de toate, cele tipărite în *Viața românească*.

Volumul următor, al patrulea, va fi dedicat studiilor de psihologie, reunite de autor în volumele *Ipoteze și precizări în știința sufletului și Psihologie și viață*, fără a omite unele texte recent scoase la iveală.

Notele de călătorie, cuprinse în *Memorial, Nord-Sud și In Extremul Occident* vor forma materia celui de la V-lea volum al *Scrierilor*.

Revenind la volumul de față, să spunem câteva cuvinte despre structura și criteriile alcătuirii lui. Materia principală : textele de estetică, teorie și critică literară, a fost divizată în trei secțiuni : *Estetică și teorie literară, Scriitori români și Scriitori străini*. Ea a fost împărțită, la rândul ei, în două mari secțiuni, care respectă fiecare aceeași împărțire tripartită : cea dintâi cuprinde textele reproduse de Mihai Ralea însuși în diferitele lui volume, cea de a doua include textele din periodice, reunite pentru prima oară în volum de editorul *Scrierilor* de față. Procedând astfel, cu alte cuvinte, introducând în volumele de *Scrieri*

(în special II și III) un număr relativ considerabil de texte pe care autorul însuși nu le-a inclus în diferitele lui culegeri, editorul a pornit de la un principiu de bază, care se cuvine acum clar formulat.

Zona de elaborare și cristalizare a activității lui Mihai Ralea a fost *Viața românească*, ou întreg climatul ei ideologic. Principalele contribuții ale lui Ralea în paginile revistei au fost incluse de autor însuși în volumele sale. Năzuind însă către o *restitutio in integrum* a activității lui Ralea timp de două decenii, în paginile celei mai importante reviste democratice și antifasciste a României interbelice, fără a excepta numeroasele texte polemice anti-estetizante sau anti-gândiriste de la rubrica *Miscellanea*, am hotărât să includem în ediția de față, sub forma amintită, cvasitotalitatea textelor sale, spre a oferi o imagine adecvată a staturii lui spirituale și a adevăratei lui contribuții în lupta pentru o cultură românească democratică. Se cuvine să adăugăm că eficiența unei asemenea inițiative va putea fi măsurată cu adevărat după apariția și a celui de al treilea volum al *Scrierilor* destinat să includă multiplicitatea textelor cu caracter filozofic, sociologic și politic : raportul de strînsă unitate între poziția exprimată în textele cu caracter strict estetic și cea din câmpul speculației ideologice generale va apărea atunci în deplină lumină.

Dincolo de asemenea considerații, am pornit și de la ideea simplă că includerea unei multitudini de *pagine sparse*, de simple recenzii sau note, în cazul unui scris cu un sigiliu atât de personal cum este cel al lui Mihai Ralea, nu poate decît să întregească spectrul de culori al personalității și operei sale.

Textele tipărite în prima mare secțiune a volumului de față au apărut inițial în revistele *Viața românească, Cuvîntul liber, Adevărul literar și artistic, Fapta*, și au fost incluse succesiv în următoarele culegeri ale lui Mihai Ralea (v. notele de la finele volumului) :

*Interpretări*, 1927  
*Perspective*, 1928  
*Comentarii și sugestii*, 1928  
*Atitudini*, 1931  
*Înțelesuri*, 1942

*între două lumi*, 1943

*Scriseri din trecut* (în *filozofie*, în *literatură*, 1957, în *literatură și filozofie*, 1958).

Există într-un număr de cazuri anumite deosebiri între textul din periodice și cel tipărit în volum, autorul eliminând anumite pasaje sau ©perind anumite modificări, în funcție de contextul retipăririi. Notele de la finele Volumului oferă în acest sens preciziunile necesare.

Textul de bază a fost stabilit după ultima apariție în volum (cu excepția ediției abreviate *Scriseri din trecut*), corectarea unor erori evidente de tipar sau a unor greșeli de transcriere efectuându-se prin confruntarea cu originalul din periodice. Într-un număr de cazuri, am considerat necesar să folosim ca text de bază cel publicat inițial în *Viața românească* și reprodus în unul din primele volume ale lui Răliea (*Interpretări, Atitudini*); motivele sînt indicate în *Notele* de la finele cărții. De asemenea, în cîteva împrejurări, textul a fost stabilit punîndu-se la contribuție diferitele lui variante în timp.

Cea de a doua secțiune a volumului cuprinde, în mod exclusiv, după cum am arătat, texte din periodice : în primul rînd, din *Viața românească*, dar și din *însemnări literare*, *Cuvîntul liber*, *Adevărul literar și artistic*, *Minerva*, ziarul *Dimineața* etc.

Ordinea de succesiune a textelor în cele două secțiuni este cea cronologică, luîndu-se în considerare data apariției lor în periodice.

Volumul *Valori* are la bază textul cărții tipărită de Mihai Răliea în 1935 la Fundația pentru literatură și artă.

În transcrierea textelor, au fost aplicate normele ortografice în vigoare, respectîndu-se formele de limbă specifice.

La întocmirea ediției, ne-am bucurat de sprijinul prețios al Elenei Bărem, căreia îi se cuvin cele mai vii mulțumiri ; informații bibliografice me-a furnizat Zaharia Sîngeorzan, căruia îi sîmțim recunoscători. ,

N. TERTULIAN

(DIN VOLUME)

iii

ESTETICA SI TEORIE LITERARĂ

i

fev

lii

1

h,



## ARTA ȘI URÎTUL

Starea actuală a cercetărilor estetice a admis un fel de armistițiu în polemica dintre opiniile contradictorii, adoptând una din (acele convenții comode de care vorbea Poincaré, artificial metodologic care trece peste o serie de dificultăți fără să le rezolve, neglijându-le intenționat și procedînd mai departe la noi investigații, ca și cum nu s-ar fi ivit nici o complicație. Tot mai puține studii estetice recente se mai întrebă asupra definiției artei. Cele mai multe se mulțumesc, dimpotrivă, cu o modestă explicație, fără să intre în problemele fundamentale. În locul lui „pourquoi” estetic, teoreticienii se mulțumesc astăzi cu un modest „comment”, care de cele mai multe ori se reduce la prezentarea descriptivă a moravurilor estetice, etnografic catalogate, la diferite popoare și societăți. Și această metodă inaugurată pe vremuri de E. Grosse, în a sa *Anfänge der Kunst*, s-a arătat mult mai fecundă ca speculațiile filosofice gratuite asupra frumosului ori sublimului de pe vremea lui Vischer sau decât elementarele experiențe estetice de laborator ale lui Fechner.

Unele studii revin, totuși, cu un fel de nostalgie, la vechile întrebări primare. Ce e arta? Care e obiectul ei? Și în lipsă de precizări mai nuanțate, se răspunde și ieri cu (această comodă definiție : arta e tratarea frumosului. Simplu, general și oarecum evident. Orice comentariu devine de prisos, căci adevărul pare axiomatic.

Numai că o astfel de prezentare a chestiei e o tautologie. Arta e frumosul și frumosul e arta. Dar ce e frumosul? Și dificultățile reîncep.

Să admitem însă că am ști cu toții care sînt caracterele clare, apodictice după care se poate cunoaște imediat un fenomen estetic.

Definiția de mai sus încă nu ar fi adevărată, căci arta, cel puțin cea modernă, e de multe ori o realizare a urîtului. Obiectul pe care-l tratează cutare roman contemporan ori cutare pictură expresionistă poate fi hideș. Aceasta nu împiedică să emoționeze și să placă. Noțiunea esteticului e mai largă deăltăcea a frumosului.

Totuși, definiția susmenționată conține un adevăr istoric. Ea e valabilă pentru o anumită epocă, s-ar putea spune, pentru vechea civilizație greco-romană. Atunci arta căuta, în adevăr, realizarea frumosului, indiferent de ce era acest frumos, mai exact, frumosul așa cum era conceput de mentalitatea curentă de atunci. Sculptura și pictura înfățișau corpurile armonice dezvoltate, literatura — caracterele neînfrînte, eroice, muzica tonalitățile și ritmurile înălțătoare, stenică ori stimulente. Nimic degenerat, îmbătrânit, monstruos ori deviat, alături de linia amplă și vie a exuberanței, a tinereții și a sănătății. Frumosul își sănătosul erau noțiuni foarte învecinate. Oerietind mai de aproape evoluția genetică a primei noțiuni, ni se pare și firesc să fie așa. Frumosul, într-o perioadă primară, a trebuit să aibă, mai întîi, o semnificație biologică. O estetăcă evoluționistă (atentă ne-ar arăta că primitivii consideră frumos -ceea ce nu e altăcît de puțin instinctul nostru de conservare. Un focar de infecție, un cadavru, o figură hideasă de animal carnasier ni se par urîte fiindcă sînt amenințătoare. Copiii, așa de aproape de sălbatici în unele privințe, se conduc după acest criteriu. Ei confundă teama cu urîtul. În schimb, o floare sau un copil plătînd pot părea frumoase, fiindcă sînt inofensive, fiindcă odihnesc, printr-un sentiment de pace, încordarea nervoasă, în acțiunea de apărare contra mediului. Altă serie de fapte confirmă aceeași interpretare a frumosului primitiv. Instinctul de conservare a speței, evident în fiecare act sexual, împinge femeia în căutarea unui etalon masculin care să reprezinte cele mai perfecte atribute ale rasei.

Femeia e aceea care selectează aceste calități, fiindcă e legată mai strîns de responsabilitatea procreației. Pe de altă parte, nevoia de succes sexual îmboldește masculul către ornamentație, către seducție prin diferite mijloace, care, în ultimă instanță, duc la o înfrumusețare sub diferite forme. Se știe cum Darwin găsea aceeași interpretare în cântecul păsărilor — făcut să atragă femela —, în pintenii cocoșului sau în penajul păunului. Această artă sexuală primitivă trimite pînă astăzi încă reminiscențe în psihologia feminină, atunci cînd sportmenii ori ofițerii găsesc și în zilele noastre un mare succes pe lângă femeie.

Principiul de selecție sexuală alege astfel numai ceea ce e sănătos, normal. Ea evită surprizele, caracterele prea individuale ori prea specifice. Ceea ce seamănă cu speța e frumos, ceea ce se îndepărtează de la ea e urît. În această privință, frumosul se confundă cu normalul, deci cu *comunul*. Montesquieu are dreptate să dea următoarea definiție frumosului: „Le pere Buffier a défini la beauté l'assemblage de ce qu'il y a de plus commun. Quand il a défini la beauté, elle est excellente... Le pere Buffier dit que les beaux yeux sont ceux dont il y en a un plus grand nombre de la même façon ; de même la bouche, le nez etc. Ce n'est pas qu'il n'y ait un beaucoup plus grand nombre de vilains nez que de beaux nez ; mais c'est que les vilains sont de bien différentes espèces ; il n'y a pas un vilain nez qui soit en beaucoup moins de nombre que l'espèce des beaux. C'est comique si, dans une foire de cent hommes, il y a dix hommes habillés chacun d'une couleur particulière ; c'est le vert qui domine.”

Femeia, care e reproducătoarea speței, va căuta numai caracterele comune acesteia, pentru a nu-i altera tipul. Frumusețea de la care se inspiră arta elenă e tocmai aceasta, adică frumusețea robustă, normală. Criteriul ei estetic e biologic. Și astăzi, în accepția obișnuită, „belle femme” înseamnă o femeie voinică și sănătoasă.

Pentru această epocă, definiția care pretinde că arta e realizarea frumosului e adevărată. Ceea ce artistul vrea să transmită e o emoție a aspectelor comune din viață. Nu-l interesează nici specificul, nici originalul. Afară de câteva excepții, toate statuile sau basoreliefurile egiptene

ori babiloniene și în bună parte cele greco-romane se aseamănă, reprezentînd un tip generic lipsit de particularitate. Ele sînt în același timp și anonime, fiindcă individualitatea artistului nu e încă complet degajată de ambianța socială. Cum putea să se deosebească un artist de ceilalți, cînd preocuparea lui era tocmai expresia generalului și a colectivului? Biologică la origine, realizarea frumosului devine socială și umană mai în urmă. Normalul și colectivul își dau mîna ca să creeze, în acele timpuri, arta frumosului.

La un moment dat al istoriei, o revoluție decisivă cutremură din temelie judecățile estetice. Toate valorile artistice sînt răsturnate. În locul artei păgîne a frumosului, se substituie încetul cu încetul arta creștină a mitului. Creștinismul n-are nimic biologic în el. El e o negare a vieții sub toate formele. Morala creștină reoamandă renunțarea, ascetismul, mortificația. Ea combate lupta, eroismul, afirmarea de sine, plăcerea, sau voluptatea. Estetica creștină o urmează pas cu pas. Nu mai e frumos ceea ce e sănătos, robust ori viguros. Circurile fastuoase, în care mișunau corpurile goale armonice dezvoltate, cad în ruină. Depante de ele, în inima deșertului, sub cerul liber, în văgăunile peșterilor, anahoreții umplu liniștea pustiului ou lumea lor degenerată de martiragiu, urîțită de boală și suferință. Averea și opulența e disprețuită, în locul lor e cîntată sărăcia. Plăcerea fină a epicureismului face loc cultului suferinței. Ambiția superbă a curiozității filosofice se coboară pînă la sărăcia de duh a călugărilor ignoranți. Corpurile se acopăr și se degenerază. Moartea își întinde vîlurile peste toate locurile unde palpita altă dată clocotirea vieții.

E greu de conceput revoluție sufletească mai definitivă. Niciodată victoria absurdității nu reprimă mai puternic logica biologică de conservare, anihilînd-o mai decisiv, sehimbînd toate valorile în contrariile lor, suprimînd tot ce e util vieții și dezvoltării ei.

Urîtul e și el o invenție creștină. Arta nu mai caută frumosul. Picturile primilor secolii, după căderea lumii romane, ne înfățișează corpuri de schelet, măcinate de abstenență și suferință. În lividitatea lor, ele amestecă

veșnic ideea morții. Viziuni horifice de infern, figuri monstruoase de bizare animale, acele „gargouilles” strecurate în toată arhitectura catedralelor gotice constituie toată preocuparea sculptorilor. Tablourile germane primitive introduc peste tot reprezentarea morții. Picturile reprezintă de obicei un schelet, care aduce aminte muritorilor vanitatea vieții. Muzica pierde accentul voluptuos, pentru ca să capete un altul, grav și melancolic. În toată epoca aceasta, arta se transformă în reproducerea urîtului. Această evoluție îndepărtează orice caracter biologic. Arta suferă aceeași transformare ca toate producțiile sufletului omnesc. Elementul natural, animalic apare numai la început. Deasupra lui, se clădește încetul cu încetul elementul uman. Se depun straturi de civilizație, care acopăr, complică sau derivează natura primitivă. Fiecare epocă ce înseamnă un progres în spiritualizarea naturii omenești se săvîrșește printr-o înăbușire a unui element instinctiv sau impulsiv. Orice operă de civilizație e o victorie asupra naturii, o înfrîngere a logicii biologice. Din acest punct de vedere, umanizarea primitivității se înfățișează ca absurdă. Absurdă din punctul de vedere al instinctului de conservare pe care-l nesocotește, deasupra căruia se alcătuiește pornind de la alte legi și de la alte criterii, dar de o absurditate fecundă, care dă sufletului omnesc alte orizonturi și alte îndreptări. În această absurditate, prin care omul pare că îmbrățișează tocmai ceea ce îl vatămă, prin care își disprețuiește propriul său interes printr-o stranie nobleță, a cărui dreptate și comprehensiune merge pînă la priceperea contrariului, pînă la tolerarea adversității, pînă la asimilarea opoziției, el își măsoară hotarele minții și ale generozității. Toleranța în morală, poate maximum de valoare etică, e, din punctul de vedere al logicii de conservare, o absurditate. Și totuși, cîtă înălțime umană învederează!

Urîtul în artă trebuie privit la fel. Și el e un rezultat al aceleiași proces de complicație, de diferențiere, care înglobează în ea nu numai toate aspectele unui fenomen, dar și antitezele ori contrariile sale. Și el e o dezrobire de logica primitivă, e din aceeași familie cu toleranța morală.

Creștinismul săvârșește această transmutare a valorilor estetice de la natural la uman. După el, tradiția se continuă pînă la Renaștere. Un moment de criză în timpul acesteia, cînd frumosul revine ca preocupare primă în opera de artă. După aceea, însă, evoluția continuă. Înainte de Renaștere, Dante dă o descriere a grozăviilor infernului. Același subiect e tratat în pictură de Cimabue. Holbein își desenează al său *Totentanz*, în toate ipostazele sale, pe o lamă de pumnal. A. Durer strecoară în fiecare tablou o hidoasă țeastă de mort. Aceasta chiar în timpul cînd un Tizian, un Giorgione sau Rubens, în concordanță cu logica vieții, tratează mai ales frumusețea sănătoasă a antichității. Pasul cel mare îl face Shakespeare. Opera lui mișună de aparițiuni monstruoase, chinuite de grimase, de strîmbături morale, de pasiuni josnice, de acte absurde.

Pe măsură ce se apropie de timpurile moderne, arta se îndreaptă din ce în ce mai mult, cu pași hotărîți, către înfinitele aspecte ale urîtului. Romantismul scrie chiar o pagină de critică în oare justifică aplecarea artistului către urît. Și dacă reacțiunea clasică a frumosului, cu un David sau Ingres în pictură, cu un Canova în sculptură, strălucește o clipă, ea își pierde îndată gloria. Realismul în literatură atinge apogeul în evoluția contra frumosului. Se pledează pentru înecătușirea oricărui subiect și se creează o teorie după care subiectul e absolut indiferent în artă. Mai mult, subiectele 'ulmiile, modeste, uirite sînt declarate mai valoroase. Patosul romantic sau idealismul clasic par demodate. Un Flaubert, un Zola, un Maupassant, după ei Huysmans sau Miirbeau înalță chiar o predilecție desăvârșită pentru subiectele scabroase. Baudelaire, cu un fel de satanică perversitate, e obsedat de urît în cele mai pline de efuziune momente poetice.

Reluînd tradiția lui Goya, Daumier se specializează în aspectul plin de schime și grimase ale figurii omenești, biciuiește ridicolul, pe care-l tratează numai pentru valoarea lui de caracteristic și de pitoresc.

Astfel, imperiul urîtului își întinde zi cu zi hotarele și năvălește zi cu zi întreg domeniul artei. Cu această transformare, însă, apare și un nou criteriu de evaluare estetică.

Toate lucrurile frumoase se aseamănă între ele. Prin origina și prin funcția sa, frumosul e comun. În accepția primitivă sau populară, e frumos ceea ce nu lovește prin vneosebire, e frumos ceea ce e normal. Procesul de individualizare a artistului, ca și acela de specificitate a subiectului la antici, care tratau întotdeauna „subiecte frumoase” ori ideale, era minim. „La nuit, tous les chats sont gris.” în lumea idealului toate ființele sînt la fel. E curios cum seamănă între ei zeii greci. Și e firesc să fie așa. Lucrurile frumoase sînt acelea care se apropie de un criteriu ideal. Ca să se apropie de acest etalon, ele trebuie să fie asemănătoare.

În lumea urîtului, însă, nu există criteriu minimal. Scara lui e infinită și poziția fenomenală pe această scară, fatal, discontinuă, disparată.

Idealul, prin funcția lui de unificare socială — e comun la un grup întreg de oameni —, nu poate fi decît unul. Realitatea, însă, poate fi *diversă*. Frumosul, fiindcă ține de ideal, e și el *unic*.

Pentru a ne lămuri, pentru a ne conduce în anarhia diversă a realității, a urîtului, ne trebuie și acolo un criteriu. Cum am putea deosebi lucrurile urîte între ele? S-a găsit și pentru aceasta un remediu. S-au deosebit atunci subiectele după gradul lor de *caracteristic*, de specific ori de pitoresc. Dacă frumosul ne apare sub aspectul lui de idealitate, urîtul nu poate fi distins decît după gradul său de particularitate, după ceea ce îl *deosebește* de alte fenomene, nu după ce îl *aseamănă*. Dacă arta frumosului era generică, aceea a urîtului va fi specifică.

Cu aceasta s-a deplasat, însă, și punctul de vedere artistic. Nu ne mai interesează astăzi calitatea de frumos a temei artistice, ne interesează mai degrabă aspectul nou sub care se prezintă. Fiecare apreciere estetică valorează atît cît valorează facultățile de cunoaștere care o formulează. Orice teorie estetică e condiționată de o teorie a cunoașterii. Adevărul e vechi, e formulat încă de Kant. Dar fiecare epocă își modifică pînă la un punct teoria sa de cunoaștere. Mentalitatea modernă e revoluționară, în orice caz progresistă. Vrem veșnic nouitate, schimbare. *Originalul* a devenit o valoare, un scop în sine, după ce fusese altădată numai un modest mijloc. Un lucru e bun

dacă e original. Acesta e criteriul de apreciere al zilelor noastre. În istorie, unde individualul cere să explice tot, în artă, în invențiile tehnice, în politică chiar, cerem veșnic schimbări. Febrilitatea și nervozitatea contemporană e în continuă căutare de lucruri noi. Dacă în alte epoci, de severă disciplină tradiționalistă, noutatea era privită ca o infracțiune, astăzi ea e încurajată și premiată peste tot.<sup>1</sup> E firesc, astfel, ca spaeciului ori cairaictariaial să fi înlocuit în rang frumosul.

Dacă observațiile de mai sus sînt întemeiate, sîntem siliți să ajungem la concluzia că evoluția artei înglobează în fiecare zi o nouă porție de urît. La masa frumosului admis, se adaugă zi cu zi o nouă contribuție furată din lumea urîtului. Și nu vorbim aici numai de noțiunea de subiect. Înțelegem prin urît o temă cu toate sentimentele pe care le trezește, un fond sufletesc cu toate rezonanțele lui în inima artistului.

În adevăr. Ceea ce face un artist cînd creează o operă de artă originală, o operă care nu e numai o imitație a unor procedee tradiționale, sau o copie searbădă a tehnicilor consacrate, e să arate că și cutare temă artistică merită să fie tratată, merită să fie scoasă din neglijența cu care se trece pe lîngă ea. Artistul nu face altceva decît să reabiliteze urîtul. *Orice operă de artă, în adevăr originală, nu e decît o pledoarie în favoarea încetățeniră urîtului.* Creatorul adevărat se muncește să evedențieze, prin o nouă combinație a elementelor sau prin o nouă concepție a materialului lartiltilc, că indiferența față de' tema pe care o tratează e nejustificată. Toată munca, toată ingeniozitatea lui e asemănătoare cu aceea a unui avocat care pledează pentru un vinovat sau cu aceea a unui polemist care argumentează pentru o concluzie dubioasă. Numai că artistul pledează expresiv. El nu se mulțumește să obție achitarea subiectului său, pînă atunci neadmis în cîmpul artei, dar cere mai mult, cere ca opera să devie iubită, să-și capete partizani. El pledează pentru sim-

<sup>1</sup> Am dezvoltat mai pe liarg aceste idei în *Ideea de revoluție în doctrinele socialiste*, p. 397—400. (Pgg. se referă la ediția franceză ; în ediția românească, 1930, textul la p. 354—357, <n ed.)

patie. Procesul durează cîteodată cîteva generații. Spiritele rutinare refuză înecățenirea unei porții de urît. Generațiile se luptă între ele, unele apărînd, altele acuzînd. Lucrurile ajung cîteodată chiar la tribunal, cum e cazul lui *Madame Bovary* a lui Flaubert. „Creer dans un genre c'est ajouiter â ce genre.”<sup>1</sup>

Cînd un Baudelaire cîntă în poezie cadavrul și descompunerea lui, cînd E. Verhaeren introduce teme considerate pînă. la el apoetice, cum sînt, de pildă, uzina, gara, fabrica etc, cînd un Gorki descrie „golani” stepei și Dostoievski detracții vieții, cînd un Rodin, părăsind formele moi și voluptuoase, liniile ample și armonizate, sculptează contururi severe, dure, adesea schiloade, toate acestea înseamnă că acești artiști atrag atenția asupra unor aspecte considerate pînă atunci ca urîlte, ca străine artei și că se străduiesc să le arate vrednice de ochiul artistului și de gustul publicului. Aceeași e și intenția pictorului expresionist ori futurist, al literatului dadaist. Toți pledează pentru urît. Și dacă reușesc, la lista subiectelor admise se mai adaugă încă unul.

Acest proces nu privește numai fondul artistic. El se aplică în același fel la formă, la tehnică. Un Victor Hugo a putut fi considerat pe vremuri ca un revoluționar al formei. El a introdus epitetul colorat, o anumită muzicalitate a versului, un anume tip de rimă pe care clasicii le^au declarat eretice, le-au combătut ani de-a rîndul în numele frumosului. Același lucru s-a petrecut cu versul liber. Tehnica aceasta fără lege și fără normă a părut o monstruoziitate. Azi pare un procedeu învechit, s-ar putea zice prea... frumos, și se caută o tehnică nouă, care va apărea în primele zile ca o aberație.

Același lucru în pictură. Cînd, acum vreo patruzeci de ani, impresioniștii, plecînd de la Manet, au așezat pe pînză în mod brutal, unul lîngă altul, tonuri opuse, contradictorii, obținînd valori și efecte pe care nu le cunoștea arta de tranziție între culori a clasicismului, a fost un scandal. S^a părut o infamie. Azi pictura unui Renoir, Degas ori Claude Monet își recunoaște începutul decli-

A. Thibaudet, *La construction en critique, Revue de Geneve*,

nului. Și un Van Dongen sau Fioasso, „oa și un Jean Cocteau sau Philippe Soupault încep iarăși povestea, ca s-o termine într-o bună zi la fel.

Există un frumos admis, dar arta nu poate să rămână la el fără să moară ori să decadă. Evoluția estetică nu se poate efectua decât prin înecățenirea urîtului. Și calitatea pledoariei în favoarea acestei „naturalizări” e tocmai talentul artistului.

Evoluția artei în direcția urîtului caracteristic ni se pare astăzi o achiziție definitivă. O operă care ar prezenta numai aspecte frumoase, printr-un exces de idealizare, ni s-ar părea ori lipsită de forță, ori pur și simplu anostă. Să se gândească oricine la un roman de Henry Bordeaux. Nici o pată nu pîngărește virtuțile imaculate. Eroii sînt admirabili în toate privințele. Ei întrunesc toate calitățile pămîntești : sînt frumoși, inteligenți, bogați, generoși. Lumea sa paradiziacă, siropoasă ne plictisește prin perfecția mediocrității sale, prin lipsa de nervozitate, de curiozitate a ceea ce e dincolo de aspectul roz și angelic al lucrurilor. Nu există mai fericit antidot la asemenea romane decât lectura unui Dostoievski, cu furnicarul său de ființe decăzute, detracate uneori, totdeauna sublime. Operele artistice care tratează exclusiv frumosul ne rămin străine prin însăși desăvîrșirea lor. Nu le înțelegem fiindcă ce e uman e pălat de păcat. Perfecția ne depășește și ne plictisește. Minte contemporană e mai complexă decât aceea care putea privi neturburat un aspect idealizat. Astăzi amestecăm lucrurile, tocmai ca să le dăm figura realității. Din cîte impurități e făcută muzica lui Wagner ! Și totuși ce deosebire față de aceea a lui Massenet ! Eroii lui Georges Ohnet sînt plini de calități, și totuși preferăm pe aceia ai lui Balzac, în care demonul abisurilor a vărsat o picătură de păcat. Exemplele alese sînt desigur mai mult o parodie a frumosului, decât o perfecție propriu-zisă. Totuși, facultățile de cunoaștere contemporană nu pot admite o creație exclusiv idealizată a existenței. Gustul contemporan e pervers, tocmai prin complexitatea lui. Orice gînd modern e dublu. El conține în definiția lui afirmația și negația sa însăși. Frumosul pur, încadrat, necondiționat de urît, rămîne alături de comprehensiunea noastră, ne pare convențional, artificial,

Iv

- rece. Cerem operei de artă să ne dea urît interesant, urît reabilitat de talentul artistului. Aceasta fiindcă nevoia progresistă a civilizațiilor noastre cere veșnic inedit. Și cum am arătat mai sus, numai urîtul poate fi nou sau caracteristic. După cum în revoluțiile sociale numai plebea face revoluții, numai ea are interesul să schimbe de situație, fiindcă are totul de cîștigat și nimic de pierdut, tot așa în artă, numai urîtul se prezintă veșnic schimbător. Frumosul, ca și noblețea, ca și fericirea,, e conservator. Singură imperfecția e ferment către mobilitate. Dacă universul și-ar găsi o expresie perfect estetică, s-ar înăbuși în propria lui asfixie.

În definitiv, opoziția dintre frumos și urît în artă e opoziția între clasicism și romantism. Clasicismul se definește prin calm, prin ceva ajuns, fixat, definitiv. El atinge un grad în care nu mai e nimic de adăugat sau de schimbat, fiindcă criteriul ideal a fost atins. Romanticismul, din contra, e expresia devenirii, a virtualității care se realizează, care aspiră către forma definitivă a potențialității, oare nu s-a descărcat încă în realizarea ei. E situația unei substanțe inferioare în cursul ascensiunii către o treaptă superioară.

A cînta urîtul pentru a-l face acceptabil, pentru a-l încetățeni alături de frumos ca un domeniu susceptibil de a fi tratat artistic, înseamnă, înainte de toate, a avea un simț puternic de dreptate. A pleda pentru ceva desconsiderat, a te apropia de un obiect pe care nimeni nu-l bagă în seamă, a-i face apologia contra tuturor, a reuși, în fine, să-l strecuri în simpatia publicului, iată misiunea de apostolat întru justiție a artistului. Dreptate față de aspecte desconsiderate ale vieții, aceasta e, într-o anumită privință, opera de artă. Fiecare individ poate să facă de-a lungul vieții sale un act de dreptate. Gestul său însă e făcut în favoarea oamenilor, a ființelor vii. El are, oricum, o semnificație utilitară, practică. Artistul își exercită generozitatea sa față de obiecte inanimate, de fenomene ale naturii. El reabilitează lucruri inutile. De aceea, funcția sa de simpatie e proverbială, de aceea, identificarea sentimentală cu obiectul artei sale e completă, de aceea, funcția sa de dragoste e ipertrofiată,

enormă. El intră în intimitatea lucrurilor și a fenomenelor, le ghicește gândul și taina, devine una cu ele. Se știe că acest fenomen a fost numit de estetica germană „Einführung”.

Această identificare sentimentală, simpatetică, nu e posibilă însă fără o puternică facultate de iluzionare, chiar de n-ar fi vorba decât de o iluzionare conștientă (cum susține Konrad Lange), de o conștiință care și-ar da seama că se iluzionează.

Identificarea poate fi de două feluri : a noastră cu obiectul sau a obiectului cu noi.

Cînd simpatizăm puternic cu cineva, creăm de obicei un tip ideal pe care-l purtăm în suflet și pe oare persoană iubită trebuie să-l îmbrace, să și-l apropie în totul. Și toate gesturile sale le asimilăm acestui tip ideal. Dacă din cînd în cînd sîntem contraziși, întrebuițăm o întregă sofistică pentru a ne demonstra nouă înșine identitatea între persoana iubită și tipul nostru mental. Cu cît diferența e mai mare, cu atît imaginația noastră trebuie să lucreze mai mult ; cu cît obiectul e mai inferior, cu atît contribuția noastră imaginativă e mai intensă, fiindcă trebuie să-l creeze aproape din nou.

In această privință se poate spune că *un fenomen sau obiect urît e mai susceptibil de a fi tratat artistic decât unul frumos, fiindcă lasă o margine mai mare creației artistului.*

În cazul unui subiect frumos, marginea e mai mică, totul e dat din natură, imaginația creatorului se leagă de un cîmp mai restrîns, e oarecum mai limitată. Funcția sa se reduce, de cele mai multe ori, la o reproducere, la o simplă imitație.

Din oomna, urîtul e mai stilmulent. Însărcinarea altistului e mai vrednică, fiindcă e mai grea. Libertatea lui e mai mare, fiindcă nu trebuie să se îngrădească la o accepție comună, socială, a unei valori estetice, dată mai înainte chiar de momentul creației.

Aceste cîteva observații n-au nimic dogmatic în ele. Ca toate speculațiile estetice, ele se resimt de fragilitatea și recenta disciplinei. Ceea ce am vrut să indicăm a fost doar un aspect al artei moderne și — în același

timp — opoziția acestuia față de formele mai vechi de artă. Dacă e adevărat că toate transformările geniului omenesc se reduc, în ultitoă instanță, la schimbarea proesu^lui de cunoaștere și vialoriificiare, arta modernă urmează de aproape schimbarea captolelor din teoria cunoașterii. Am indicat în mod rapid care e structura conștiinței moderne, animată de nervozitate, de grabă, de nevoia de a găsi veșnic ceva nou și inedit. O asemenea mentalitate e firesc să schimbe frumosul în caracteristic, adică frumosul în urît, fiindcă — după opinia noastră — acesta singur e susceptibil de specificitate.

1924

## IPOCRIZIA CLASICISMULUI

Cu talentul său obișnuit, dl. Anton Gherman a făcut într-un număr al revistei *Viața românească* procesul clasicismului. Mărturisesc că împărtășeam încă din adolescență întru totul opiniile d-sale. Fac parte din cetitorii care înțeleg prin literatură o voluptate : în copilărie, preferam aventurile haiducești ori romanele senzaționale cu mult cărților instructive ori povestirilor morale. Mai târziu, am cules din clasicism numai ce mi s-a potrivit : infirmitate mărturisită care pare aproape cinică. M-a încurajat însă dl. A. Gherman : „cine nu-i pedagog, guvernanta ori miinlilstru de instrucție etc"... Și, slavă Domnului, pot vorbi liber.

Clasicismul e, desigur, o invenție didactică. El are o semnificație morală, care se leagă strâns de conservatorismul social. Face parte din acele prejudecăți conformiste cu care o turmă organizată poate trăi mai departe. La alții, e o chestie de antrenament, de sugestie a autorității. În fine, la cei mai mulți e o ipocrizie inconștientă. își zice omul că ce e vechi, experimentat, trebuie să aibă o valoare. Cu atât mai mult, cu cât o susțin profesorii și «toți gardienii oficiali ai grupului. Pe urmă, din dificultatea transunerii istorice, inițierea la claisicifem e grea. Și ceea ce se face cu greutate e de obicei prețios. Dacă după o plicticoasă sfortare ajungem să ne placă „clasicii", efortul moral făcut ne valorifică în fața noastră, ne dă nu știu

ce mică aureolă de martiri. Pe urmă, e vorba și de capitalul de energie închis într-o asemenea lectură. Oricărui om îi place să-și ridice puțin obiectul pentru care a cheltuit. într-o vară, la o plajă din Bretagne, o mulțime de burghezi francezi veniseră să facă băi de mare. Dar timpul era nesuferit : frig și vînt. Cei mai zgîrciți dintre vizitatori, cu riscul de a căpăta pneumonie, au făcut baie și pe frig numai să-și scoată cheltuiala. E și în plictiseala cu care se îngurgitează clasicismul un proces psihic analog.

De fapt, orice evaluare estetică e o problemă de cunoaștere, compusă din percepții, memorie, judecată. Nu putem pricepe decît ceea ce cunoaștem deja, ceea ce ne e familiar, ceea ce e actual. Pe de altă parte, numai actualul ne e familiar, fiindcă datoria supremă a practicii ne impune să-l cunoaștem pe el întîi. Există un apriorism al prezentului, care face din actual o categorie proiectată peste toate judecățile noastre. Înțelegem trecutul prin prisma prezentului, dar aceasta nu înseamnă a-l înțelege. Inițierea, precauția și metoda istorică înseamnă o apropiere foarte aproximativă de trecut. înslieiamnă, în orice caz, sfortarea maximă de a ajunge acolo, ceea ce trebuie să recunoaștem că nu înseamnă încă mare lucru.

Părinții și copiii nu se înțeleg de obicei : și-i desparte numai o generație. Dar cînd e vorba să pătrundem în matura lor specifică lucruri petrecute cu sute și mii de ani înainte ? Dacă am avea tot materialul la îndemînă, ar mai lipsi principalul : înțelegerea spiritului, a mentalității de atunci.

Ceea ce facem în istorie mai puțin, în literatură mai mult, e o *deplasare în sensul prezentului*. Anatole France spune că operele clasice nu trăiesc decît printr-un perpetuu *proces de jalș-sens*. Iar Renan povestește undeva despre glosatorii medievali că, obligați să copieze exact textele antice, cu toată atenția și bunăvoința, ei le *traduceau* inconștient în accepția timpului, măcar prin schimbarea unor virgule ! Așa facem și noi cu literatura clasică. Comentatorii și criticii ne ajută la aceasta. Ce aridă și searbădă ar părea *Iliada* dacă n-am construi ima-



ginativ, fără voia noastră, din Elena o eroină modernă, comparabilă cutărei eroine de roman la modă, al cărei singur model îl cunoaștem și care, fatal, ne servește de *unic* criteriu ! Shakespeare a avut în fiecare epocă o altă valoare și o altă accepție. Ar trebui scrisă odată istoria vicisitudinilor, a deformărilor, a broderiilor în marginea textului pe care le-a suferit acest scriitor. S-ar vedea atunei că fiecare generație s^a sprijinit pe marele tragedian ca să selecționeze ce-i convine, interpretând opera sa după aspirațiile omi nevoile ce-o însuieșteau. O operă veche de artă nu trăiește decît ou condiția să fie *modernizată* veșnic de imaginația lectorului. Și atunci ? Urmează că singur prezentul importă în artă, ca în toate.

Nu ne putem deplasa prea mult în timp, după cum nu ne putem deplasa prea mult în spațiu, fiindcă criteriul de înțelegere nu poate fi decît prezent și local. Ne vine greu să pricepem — cu toată moda actuală — pe Rabindranath Tagore, fiindcă e asiatic, ne vine greu să înțelegem sălbaticii din tribul Waramunga al Australiei centrale, după cum ne vine greu să ne transpunem în epoca lui Dante și a lui Homer.

Are dreptate dl. Anton Gherman : „Cetățenii dintr-un anume timp și loc au cam aceleași trebuințe estetice și același gust.

Depărtarea în timp și deosebirea de dezvoltare istorică sînt obstacole mari în calea înțelegerii. Este dar puțin probabil ca Eshil să vorbească unui parizian de astăzi așa de clar ca Bataille ori Capus (fără să ținem seamă de deosebirea de limbă), nici Knut Hamsun să impresioneze pe un bucureștean, cît de deștept și sensibil, în chip așa de adecvat ca dl. Radu Cosmin. Toată problema clasicilor se rezumă în aceste potriviri @au înstrăinări intelectuale hotărîte de timp și de treapta istorică. .. Și, în scurt, celebritățile artistice de care ne despart sute ori mii de ani ne sînt, obișnuit, iremediabil străine într-un grad oa\* recare."

Și e natural să fie așa. Chiar fără să ne-o spuie Bergson, ne schimbăm în fiecare ceas, în fiecare minut. Și poate e legitim să credem că această perpetuă transfor-

mare se face în sensul complexității crescînde. Pe timpul lui Homer — ne-o atestă *Iliada* —, se cunoșteau numai două culori. Organele vizuale, bastonașele cromatice erau fiziologic limitate. Astăzi cunoaștem sute de culori și poate mii de nuanțe. Comparați apoi rudimentara gamă acustică a unui primitiv, »sărăci(a de tonuri a unei melodii populare cu bogăția luxuriantă a unei simfonii de Richard Straufss, masa, simplă' a unui erou homeric compusă din veșnicul vițel ori bou fript în proțap, cu complicația unui „menu" servit de un mane restaurant parizian.

Acesteia pentru senzații.

Să mai vorbim de complexitatea sentimentelor și de infinitele „cazuri de ounoștiință" moderne ? Sincer vorbind, poate oare suporta comparație din punct de vedere al bogăției o pictură grecească sau una preraphaelită cu o pînză de Claude Monet ori Renoir ? Sau un roman de Tolstoi cu *Daphnis și Chloe* ? Ceea ce apreciem în operele vechi e simplismul, grația primitivității cel mult. Dar să nu ni se vorbească atunci de superioritatea lor. Ne trebuie, pentru înțelegerea trecutului calitativ și cantitativ, alte senzații, alte sentimente, alte judecăți. Trebuie să facem un salt peste noi înșine și în afară de *gravitația momentului istoric*, ceea ce e aproape imposibil, în orice caz, puținor oameni dat. Trebuie o lungă educație ca să prindem ceva din esența trecutului. Astfel orice operă veche e o problemă algebrică ce trebuie descifrată. Dar aceasta înseamnă un proces mental intelectual mai mult decît estetic.

Opera de artă, însă, e cu atît mai frumoasă cu cît e mai ușor comprehensibilă. Oamenii din popor, care nu sînt nici grandmani, nici ipocriți, declară urît tot ce nu înțeleg. Așa și trebuie să fie : elementul intelectual al cunoașterii artistice nu poate fi eliminat. Se poate spune atunci, fără paradox, că la talent egal o operă de artă e cu atît mai frumoasă cu cît e mai aproape de noi, cu cît e mai în strînsă legătură cu actualitatea. Aceasta nu înseamnă, desigur, că o bucată modernă trebuie să fie și bună.

În definitiv, nu există decît două feluri de opere : moderne și modernizate. De ce să nu preferăm pe cele dintîi ? Acestea ne scutesc cel puțin de efortul transunerii. Se

amestecă, însă, prestigiul gratuit al clasicismului didactic, se amestecă cea ipocrizie a istorismului care ne face muți de admirație în fața lucrurilor pe care nu le pricepem, pe care nu le putem pricepe fiindcă se opun teoriei cunoașterii. Și e așa de înrădăcinată în fiecare această prejudecată, încît puțini scapă de filistinismul clasicist. Nietzsche, căruia îi plăcea să denunțe toate ipocriziile inconștiente ale civilizației contemporane, denunțase și pe aceasta din urmă atunci cînd a rupt-o cu filologia ca să devie filosof și artist. Fără această salutară revoltă, geniul său subtil și eroic s-ar fi împotmolit poate în cercetările pedante și sistematice care întretin cultul ardorii clasiciste.

1924

#### EXPRESIE INDIVIDUALA ȘI EXPRESIE SOCIALA ÎN ARTA

Pentru mulți din noi, ceva frumos înseamnă ceva plăcut. Indiferent dacă plăcerea e senzuală ori spirituală, interesată ori dezinteresată, valoarea estetică ne apare ca un fenomen stenic, înălțător, o emoție pozitivă, o contemplație însoțită totdeauna de o nuanță de agreabil.

Frumosul, în mod comun, se prezintă ca o categorie a voluptății : voluptatea armoniei, a unei ordini superioare. Stendhal spunea : „La beaute c'est une promesse de bonheur". Fenomenul estetic se simte, nu se gîndește : aceasta e credința curentă. Dar tocmai aceasta împiedică determinarea exactă, analiza lucidă a faptului artistic. Se întîmplă că ceea ce pare unanim admis ca formînd esența frumosului să nu fie decît o serie de manifestații auxiliare. De aici, o mulțime de neînțelegeri. Cu ocazia unor discuții ivite mai de mult în publicistica noastră asupra relațiunilor între estetic, specific și etnic, mulți au negat orice fel de relațiune între aceste categorii, frumosul constituind după ei o valoare aparte, autonomă. Cei care se uită numai la aspectul hedonic al artei au multe șanse să nu înțeleagă esența ei intimă. Frumosul e și el o realitate pămîntească, fără atribute divine. Și el a apărut aici, în lumea noastră, și fatal e amestecat cu o mulțime de alte elemente sociale care intră fără voie, fiindcă au conviețuit istoricește atîta vreme, în însăși noțiunea de frumos. Există în societate o interdependență a valorilor : e greu de separat juridicul de moral, utilul de logic, reli-

gia de morală etc. Nu putem să le disociem cu forța prin abstracție, atunci când viața istorică le-a legat indisolubil între ele. De fapt, se poate fixa cam pe la mijlocul secolului trecut separarea completă a valorii estetice de celelalte. Atunci pentru prima oară apar preocupări artistice pure, atunci estetismul devine un scop în sine, o religie cu neofiți, cu credincioși, cu rituri și cult. Frumosul devine autonom. Doctrina care justifică existența fenomenului artistic pur apare și ea și se cheamă „artă pentru artă”. Mai înainte de acest moment, în majoritatea societăților omenești, frumosul e amestecat cu religia (artele magice, catedralele gotice, misterele etc), cu industria (sculpturi pe obiecte și instrumente războinice ori casnice etc), cu economia, cu morala.

Dar tocmai fiindcă această diferențiere e recentă, fiindcă un Flaubert, Baudelaire, Theophile Gautier sînt primii preoți ai unui cult abia născut, fanatismul lor e mai violent, mai complet. S-a stabilit, astfel, credința unei categorii estetice din următoarele atribute : dezinteresare, independență, plăcere, armonie.

Se face din frumos o religie puristă, o dogmă sterilă, izolată în splendoarea ei, un fel de zeitate imaculată, satisfăcîndu-se pe ea singură, ferită de orice contact impur. Atitudine de credincioși, de fideli prosternați, dar nu de oameni de știință. Procedînd ceva mai omenește, vom găsi în compoziția artei o mulțime de elemente foarte pămîntești. Aceasta nu scade însă majestatea artei. Din contra.

Astfel, condiționarea fenomenului estetic e, în fond, cu mult mai complexă. După cum vom vedea, departe de a exclude noțiunile de specific și de etnic, arta le presupune în fiecare moment al afirmării.

Benedetto Croce e printre primii care au căutat să așeze arta în cadrul facultăților noastre de cunoaștere, să facă din ea un mod de a percepe lumea exterioară.

Există, în adevăr, două feluri de raporturi ale inteligenței noastre cu realitatea. Unele sînt bazate pe rapor-

turile dintre lucruri. Ele ne dau ideea generalului. Anume, printr-o economie a gînidirii, pentru a ne informa mai expeditiv asupra condițiilor mediului, percepem numai aspectele comune ale fenomenelor, le clasificăm, le ordonăm în categorii, în raporturi, în serii. Facem abstracție de deosebirile dintre ele, neglijăm ca neexistente nuanțele. Formăm din ele concepte, noțiuni, judecăți. Lumea ne apare condusă de legi, de principii generale. E cunoașterea prin inteligență, cunoașterea logică a universului.

Alături de aceasta, primim însă și altfel de informații din afară. Se poate ca lucrurile să ne apară nu în asemănarea lor, ci în deosebire, nu în ceea ce au comun, dar în ceea ce au individual. Putem percepe diferențele, nuanțele, putem înțelege esența unui fenomen, a unui lucru în sine, independentă de legătura cu altele, putem deosebi în lumea înconjurătoare unități ireductibile, specifice, neasimilabile, nesubstituibile una alteia. Inteligența, deprinsă să lucreze cu generalul, cu raporturile constante, comune, nu ne poate ajuta la percepția individualului, a specificului. Pentru aceasta trebuie să recurgem la intuiție. Ea poate prinde orice nuanță, orice deosebire, aceea ce e ireductibil, caracteristic în lucruri. Așa procedează omul practic, care trece peste teorii și abstracții ca să aibă o cunoștință imediată a realității, așa procedează omul politic, dușman al oricărei false generalizări, la fel criticul de artă care intră în esența operei de artă. Există, astfel, două cunoașteri : una generală, bazată pe asemănări și raporturi, alta diferențială, specifică, bazată pe deosebiri, pe caracterisitice ireductibile. Artă e dtotdeauna acestea din urmă. A devenit o banalitate afirmația că *producția artistică* n-are nici o valoare dacă nu reușește să mimeze, să creeze viața. Ea trebuia să ne dea iluzia pulsației directe a vieții, să ne introducă printr-o intuiție imediată în partea cea mobilă, schimbătoare, caleidoscopică, pe oare o prezintă tot ceea ce trăiește. Dar Bergson a arătat că inteligența cu procedeele ei generale și spațiale e incapabilă să ne dea o idee despre cursul veșnic schimbător al elanului vital. Inteligența și metoda ei, știința, sînt procedee cantitative, bazate pe măsurători, aplicate lucrurilor încremenite, moarte. Viața, din contra, nu poate fi prinsă decît de un instrument fin, apt de a mă-

sura numai diferențe calitative, schimbările imperceptibile în timp, cursul veșnic creator. Numai arta ne poate clarifica asupra acestor procese creatoare, asupra acestor momente veșnic altele. Cunoașterea noastră logică e cinematografică, adică împarte realitatea în bucăți separate, ca să le studieze în parte. Arta, însă, trebuie să ne dea, printr-o iluminare imediată, realitatea vie, pulsația continuă, „arta e deci o viziune a realității mai profundă decât aceea pe care ne-o dă inteligența și de aceea ea participă mai mult decât aceasta din urmă la viața concretă, la evoluția mereu inedită și permanent inventivă, care constituie caracterul ireductibil și irațional al vieții adevărate, a cărei spontaneitate creatoare nu se repetă niciodată” (Bergson).

Obligată să reprodusă momentele mereu inedite ale vieții, arta nu poate fi decât specifică, ca și modelul ei. Pentru a ne împărtăși individualul, cum a observat cu profunzime B. Croce, creațiunea artistică se servește de expresie, care e forma specificității. O cunoaștere mistică, așa cum vrea Bergson, ar rămâne strict personală.

Ca să fie comunicată, ea ar trebui să îmbrace o formă. Dar dacă fondul e în adevăr specific, original, ireductibil, această formă va fi o expresie unică.

Către această expresivitate tinde orice operă de artă. De aceea, esența acesteia e așa de legată de nevoia de original. Originalitatea e suprema valoare în artă. În știință, unde domină generalul, această problemă nici nu se pune. Dar în creația artistică se face loc chiar straniului, acest aspect patologic al originalității. Un stil impersonal, lipsit de pecetea specială a individualității artistului, ne apare inferior. El cade în formula împrumutată, în manierism, în aceeași ordine de idei, apreciem sinceritatea în artă. Dar aceasta înseamnă tocmai revelarea a ceea ce e mai intim, mai ascuns, mai personal în sufletul artistului. Lipsa de sinceritate echivalează cu exprimarea unor stări comune sociale, luate de la alții, prin procedee tot sociale, tot împrumutate.

Concluziile acestea, trase din analiza fenomenului estetic, privit din punctul de vedere al mecanismului său, sînt confirmate obiectiv, dacă privim evoluția istorică a artei. O excursie etnografică ori istorică, cît de sumară,

ne indică cu precizie același scop urmărit de orice fenomen artistic : individualizare, tendință către specificitate.

În societățile primitive, arta e populară, anonimă. Ea e amestecată cu marile funcțiuni sociale, în special cu religia și cu tehnica. Artistul n-are individualitate și nici nu caută să exprime particularul, fiindcă nu-l găsește în sufletul său încă contopit cu acela al masei, al ambianței întregi. Miturile, muzica, desenul sînt anonime, sociale.

Cu încetul însă, evoluția se înfăptuiește în sensul diferențierii. Artistul se degajează de mediu, devine o personalitate. Opera lui reflectează și ea originalitatea sa sufletească, prezintă aspecte care n-au nici o asemănare cu acelea ale altor artiști... Din masa amorfă a clanului primitiv, artistul se desprinde cu toată originalitatea contribuției sale.

În același timp arta se separă, devine independentă față de celelalte valori cu care era strîns legată la început. Din simplu mijloc în serviciul religiei sau al moralei, ea devine scop în sine. Ea nu mai servește sacrul sau binele, ci își creează un obiect aparte și preocupări proprii. Esteticul devine relativ autonom, în baza legii diferențierii valorilor. Arta nu mai oficiază și nu mai predică. Se exprimă doar pe sine.

Arta are funcțiunea de a revela un colț ascuns, misterios, mascat de banalitatea cotidiană. Ea ne scoate din comun, ca să ne transplanteze într-un mediu nebănuit încă.

Toate aceste constatări nu conțin, desigur, nici o nouă tate. Le-am amintit doar pentru a prepara concluzia care urmează.

H

Identificînd arta cu expresivitatea, mi se pare că Benedetto Croce n-a mers decât pînă la jumătatea drumului. E adevărat, după cum am văzut, că artistul percepe și exprimă individualul. Pentru aceasta, el face apel la emoțiunile sale strict personale. El dă lucrurilor și fenomenelor o fizionomie unică.

E adevărat, însă numai în parte. Dacă artistul ar exprima stări exclusiv specifice lui, n-ar putea fi înțeles de nimeni. Esteticianul italian uită că expresivitate înseamnă *comunicativitate* specială. Aproape toate stările noastre sufletești, plămădite și prefăcute de mediu, au latură socială. Numai inconștientul, care nu e exprimabil, e strict personal. Nu mai vorbim de concepte și judecăți. Întrebuițate de știință pentru a exprima asemănările și raporturile, aceste fenomene psihice n-au valoare decât abiedtivate, adică socializate. Dar chiar emoțiile nu se mai sustrag complet de la influența vieții colective. Era o vreme când se credea că expresia emoțiilor e condusă de legi fiziologice ori curat psihice. Sub presiunea socială, expresia noastră afectivă se modifică. Prezența altor persoane poate stimula ori opri semnele care traduc la exterior stările de sentiment. Pentru respectul politeteții, al bunei-ouviinți, ne înăbușim în anumite ocazii rîsul ori furia. Alteori, sub imboldul societății, tristețea ori depri-marea dispar, buna dispoziție apare, spiritul de conversație, verva cresc. Societatea modifică expresia emoțiilor.

Dacă arta e expresivitate (o prelungire a expresiei emoțiilor artistului, materializată printr-o tehnică), atunci ea trebuie să suporte aceleași legi ca și oricare expresie emotivă. Urmează, de aici, că modificarea comunicării sociale se va efectua după influența grupului. În adevăr, oricît se susține într-o estetică ideală că artistul creează pentru el însuși, fiindcă are ceva de spus, în realitate el scrie pentru o soeliecialte dată, adică pentru un anutmit public. Un artist care face abstracție de un public se gîndește la un altul, chiar dacă n-ar fi vorba decît de cîteva persoane, care speră că-l vor înțelege. Creațiunea artistică, ca și orice expresie, e adresată cuiva, ea are o direcție socială.

Încetul cu încetul, arta devine un limbaj. Ea transpune impresiile strict personale prin cuvinte, imagini, formule de multe ori încercate deja. Tehnica prin care se face legătura artistului cu publicul îl oprește pe acel din urmă să rămînă strict personal. Oricît ar fi de original un artist, el nu poate rupe complet cu tradiția, cu continuitatea socială a creației dinainte de el. Chiar daiștii sau futuriștii au recurs în parte la expresii și teh-

nici cunoscute (mai înainte. Va trebui atunci, pe lingă creațiunile sale de expresie, să întrebuițeze și altele mai vechi, utilizate de alții pînă la el. Eminescu a creat o mare parte din limba de care se servește. A întrebuițat însă și formule din atmosfera literară a timpului său.

Dacă gîndul, concepția ne aparțin exclusiv, realizările sînt totdeauna concesii făcute societății. În orice creație socialul e înțeles de la sine. Fără el nu există decît un plan inform, intenții vagi, tendințe semi-inconștiente. Obiectivarea definitivă a operei de artă nu începe decît cînd un minimum de semne exterioare luate din viața grupului detașează creatorul de creația sa, aceasta din urmă căpătînd o ființă proprie, independență, cu o viață aparte.

Astfel, prin scop, arta devine socială, fiindcă se adresează publicului, iar prin origine este deja socială, fiindcă educația artistului nu poate fi decît aceea a mediului în care trăiește. Iată, deci, că artistul, deși amator pasionat de specificitate, nu se poate feri complet de a nu exprima prin opera sa și generalul. Dar exprimarea acestui general nu e nici ea completă. Artistul nu poate utiliza expresii valabile pentru orice societate, el nu poate fi cu desăvîrșire universal. Dacă ar fi așa, ar pierde particularitatea, originalitatea. Artă s-ar transforma în știință, expresia ar deveni o formulă matematică. Intre specificul complet, care atinge inconștientul, inefabilul inexprimabil] și științificul integral, care singur e universal-uman, este loc pentru o specificitate temperată, relativă, pentru un compromis între individual și general. Acest intermediar îl constituie etnicul. De fapt, artistul — spre deosebire de omul de știință, care se adresează tuturor oamenilor, tuturor popoarelor — ia contact cu o societate dată. Or societatea normală în care trăim astăzi e națiu-nea. Cu aceasta intră direct în legătură artistul atunci cînd își exteriorizează creația, cînd trece de la concepție la expresie. Obligat să fie social, el nu poate fi în stadiul actual de civilizație decît național. Dacă ar fi uman, ar pierde cu desăvîrșire specificul, adică ceea ce constituie însăși esența artei, și ar cădea în știință ori într-o formulă convențională, fadă, iar dacă ar fi prea specific, prea original, ar pierde mijlocul de exprimare, contactul

I

m

m

mm

M

cu publicul. Etnicul e oarecum locul geometric între individual și uman. Artistul trăiește concret, real în societăți limitate. Cum expresia e o adaptare la un public dat, e imposibil cuiva să se adapteze simultan la infinitatea aceea de publicuri juxtapuse oare e umanitatea întreagă, în același timp, oricât de generală, de universală e educația cuiva, ea e făcută de o familie dată, într-un loc dat. Prin ea, artistul nu poate căpăta decît elemente spirituale mărginite, localizate.

Reiese de aici că etnicul e, cum se zice în termeni filozofici, o categorie estetică sub care artistul e obligat să vadă lumea. Ea arată limita sub care e permisă originalitatea, dar și sociabilitatea, însemnînd un maximum permis de individualism și un minimum de adaptare socială. Opera de artă ne apare ca un compromis necesar între manifestarea specificului și realizarea lui sub presiunea socială într-o societate limitată, adică într-o națiune.

Nici un scriitor, oricît de „etern uman” ar fi el, de la Shakespeare la Goethe, de la Moliere la Tolstoi, nu poate scăpa acestei legi de condiționare estetică. Nici unul din ei nu e ferit de pecetea caracterului național și nici una din operele lor reușite n-ar fi scrise de cetățeanul altei nații. Fatal, mijlocul de expresie e local. Nu există scriitor mare fără o cunoaștere adîncă a limbii, după cum nu există pictor mare fără o mînuire a culorii. Și această culoare e și ea locală. E a peisajului național. Un pictor francez, fără să vrea, întrebuițează cenușiul albăstrui al cerului din île-de-France, un rus — verdele aprins, un german — culorile sumbre. Sculptura va urma și ea inspirația unor linii moi, aspre, chinuite ori îndrăznețe, după caracterul poporului.

Etnicitatea nu e un caracter auxiliar artei. Intermediară între particularul extrem și generalul vag, ea e presupusă, e oarecum intrinsecă însuși momentului realizării artistice.

1925

## CRIZA LITERARA

De la un capăt la celălalt al Europei, jurnale, reviste, memorii, monografii se plîng de teribila criză literară, care bîntuie, nemiloasă, pretutindeni.

La noi, constatarea a devenit așa de frecventă, că nici nu se mai formulează : oricine o crede subînțeleasă de la sine.

Există, în adevăr, o criză literară ? îndrăznim să ne întrebăm cu toată evidența : avem o mulțime de motive ca să ne îndoim. Deschideți memoriile ori corespondența unui literat din ultimele două secole : Grimm, Diderot, Merimee ori Flaubert. În epoci pe care noi, posteritatea, le găsim prospere, contimporanii le-au găsit, cu un pesimism explicabil, sterile, lipsite de vlagă și de fecunditate. Adevărul e că e greu de precizat o criză literară. E vorba de producția cantitativă ? Sau de calitatea operelor ? De amploarea ori generalitatea lor ?

Știm astăzi cu oarecare precizie ce înseamnă o criză economică. E o lipsă de potrivire între producție și consumație. Se azvîrle pe piață mai multe mărfuri decît poate întrebuița o populație deodată. Decurg de aici o mulțime de corolare : falimente, insuficiențe monetare, deplasări de averi etc. K. Marx a arătat că aceste crize sînt maladii constitutive ale societății și economiei capitaliste.

În fiecare zi concentrarea averilor se săvîrșește printr-un număr mai mic de deținători și, prin urmare, numărul proletarilor crește concomitent. Dar dacă crește prole-

tarizarea, posibilitatea de consumație a avuțiilor produse descrește, fiindcă muncitorii, spoliați de capital, nu au cu ce să-și plătească nevoile. Toate crizele, după Marx, sînt de subconsumație, și nu de supraproducție. Ele sînt datorită lipsei de acord între felul producției și acela ai repartiției bogățiilor în regimul capitalist. Economisții de după Marx au verificat, au făcut noi observații, au tras legi ingenioase asupra fenomenului. În economia politică criza poate fi explicată mai mult ori mai puțin științific. Dar în știința literară ?

Un adept al concepției materialiste a istoriei ar aplica pur și simplu învățăturile economice la cele literare.

O criză literară urmează uneia economice : ce se întâmplă în infrastructură, cum zice Marx, se întâmplă și în suprastructură.

Fără să mergem așa departe, putem constata că între ambele fenomene există analogii. Trebuie să deosebim mai întâi o criză literară de subproducție și apoi o criză literară de subconsumație.

Deosebirea aceasta se impune de îndată ce constatăm în orice producție literară doi factori : autorii și publicul. Se poate ca primii să fie sleiți, să nu mai creeze nimic ; se poate, însă, ca publicul să refuze a citi într-un *moment* dat, și scriitorii, lipsiți de debușeu, să se descurajeze, să fie total lipsiți de stimulent, să fie paralizați în orice inspirații. Aceasta nu e o simplă ipoteză : lucrul se întâmplă adesea în realitate. Se zice, de obicei, foarte frumos și foarte încurajator, că un artist creează fiindcă are ceva de spus, că scrie pentru el, nu pentru public. Cu toate acestea, publicul nu e o abstracție, e — din contra — o realitate de primul ordin. În termeni filosofici, am zice că e o categorie a creației artistice.

E aproape imposibil ca autorul să nu se gîndească în momentul elaborării la o societate mică ori mare, ideală ori reală, căreia îi destinează opera sa. Dacă un scriitor nu s-ar gîndi la societate, n-ar mai avea nici un sens publicarea : manuscrisul ar trebui să rămîie în saltar. Nimeni nu se expune dacă nu vrea să fie văzut.

Dar publicul acesta poate fi de multe ori ingrat. Într-o bună zi îi poate trăzni prin minte să nu mai citească. Ce devin atunci scriitorii ? Lucrul se poate întâmpla din

diferite motive. În primul rînd, fiindcă e vorba de timpul nostru, din cauza greutății traiului. Lupta pentru viață cînd devine teribilă, activitățile de lux dispar. Consumația libristică, așa de gratuită, și din punct de vedere biologic, așa de artificială, așa de absurdă, dispore printre cele dintîi.

Firește, aici trebuie deosebit public și public. În țările cu vechime culturală, cartea ajunge o necesitate vitală ca și pîinea, lemnele ori paltonul. Acolo publicul, chiar jenat, nu cedează cu una, cu două. În alte părți, slăbiciunea se arată la primele strîmtorari. Desigur că un public care cedează la cele dintîi mizerii nu e un public literar. Dar trebuie, oricum, să fim umani. . .

Pe lîngă cauzele economice, există și altele, intrinsece înseși mișcării literare într-o anumită epocă și care au, la fel, efecte paralizante asupra publicului cititor. Cînd apar școli sau tehnice artistice noi, cititorii pot fi mefienți la început. Fiindcă nu sînt tot așa de plastici ca scriitorii, ei ezită o bucată de vreme, pînă se deprind și se adaptează la noul fel de artă.

Există atunci cîtva timp un refuz de consumație literară. Viteza producției artistice nu e egală cu viteza consumației. Cea dintîi e mult superioară ; elita merge mult mai repede decît masa, care se adaptează cu încetul și târziu.

Crize de acestea s-au produs totdeauna cînd au apărut în istoria literară curente noi. Așa a fost în primele zile ale romantismului, ale simbolismului, ale dadaismului. Pe urmă, lumea- sie depriinde, e oarecum rușinoasă că a rămas în urmă, se repede cu aviditate asupra operelor disprețuite o bucată de vreme, și echilibrul se restabilește cu o creștere simțită a numărului de cititori. Se poate observa, în aceste momente, o excitație generală, o stimulență care invită epigonii, discipolii școlii ajunsă la modă să producă o mulțime de opere de popularizare, pentru difuziunea noilor metode în marele public. Consumația ajunge la maximum în acele momente, cu deosebire fericite pentru scriitori. Breasla înflorește, și unii din ei, alături de glorie, reușesc să facă avere.

Acestea sînt episoadele penibile și vesele ale crizelor de subconsumație. Să le cercetăm și pe acelea ale celor

de subproducție. Acelea nu mai privesc publicul, ci pe scriitori.

Se povestește despre Caragiale următoarea anecdotă : scena se petrece la C. Dobrogeanu-Gherea în casă. Caragiale parcurge cu pași febrili odaia și se lamentează ; e plictisit, deprimat de sărăcie, nu mai știe ce trebuie să facă etc. Cu voce dulce, Dobrogeanu-Gherea îl dojenește :

— Caragiale, de ce nu vrei să scrii ? Ai promis de atâta vreme un roman. Asta te-ar scoate din multe încurcături materiale. Și, probabil, ți-ar aduce și buna dispoziție, curajul moral.

— Să scriu ? Dar d-ta știi că azi-dimineață n-am avut în buzunar cinci lei să-i dau nevestii pentru coșniță ? Crezi d-ta că în condițiile astea mai poate cineva să scrie ?

Dobrogeanu-Gherea pleacă capul în jos, intimidat. Caragiale își continuă plimbarea agitat prin odaie.

• La un moment dat, mîna criticului trage ușor un saltar, scoate de acolo un bilet de o mie de lei și-l întinde timid, cu delicatețe, lui Caragiale. Acesta ia biletul, se uită puțin la el, pe urmă îl îndoiaie repede și-l bagă în buzunar. Continuîndu-și aceeași plimbare prin odaie, face reflecții cu voce tare :

— Acum mă duc la Sinaia vreo săptămînă, să mai răsuflu și eu. Mai văd prietenii, ne mai punem pe taclale, mai facem și un chef : mi s-a uscat de tot gîtlejul.

— Dar bine, Caragiale, era vorba să scrii.

— Să scriu ? Dar tu îți închipui că eu pot să scriu cînd am bani în buzunar ?•

Anecdota aceasta are mai mult decît un interes hazliu, o profundă semnificație psihologică. Un scriitor nu poate produce nici în momente de mizerie extremă, dar nici în condiții prea fericite. Îi trebuie -probabil, cum se zice, o onestă mediocritate.

În epoci liniștite, fără griji, cînd traiul material e ușor, cînd atmosfera morală nu e încărcată, dușmanul cel mare al scriitorului e viața vegetativă, toropeala/stagnarea enervantă, plictiseala. Baudelaire a descris-o sub forma ei devorantă de balaur cii șapte capete. Evenimentele parcă

amorțesc. Se zice că popoarele prea fericite n-au istorie. Formula poate ar trebui schimbată : popoarele prea fericite n-au literatură. De asemeni, dragostele prea fericite nu pot dura. Vorba lui Paul Valery : „*Il faut des idées ou des malheurs*”..,

În asemenea condiții, arta se realizează cu greu. Puținele opere care apar sînt extrem de cizelate, „*ecritures artistes*”, în felul lui Flaubert sau a fraților Goncourt, care au scris în cea mai fericită epocă a secolului al XIX-lea, aceea de sub imperiul al II-lea. Literatură de seră, delicată, artificială, făcută numai din procedee.

Cînd e prea mulțumit, cînd n-are griji, scriitorul ori e prins de viață, și atunci trăiește, dar nu scrie, ori se plictisește și vegetează împiroduktiv.

Literatura puternică, de evenimente tragice, nu poate fi produsă decît de timpuri zbuciumate. Ca să poți observa viața, trebuie o dezadaptare, trebuie opriri, obstacole, mai mult, nenorociri. S-a zis doar cu drept cuvînt : „*Le don de robservation est la recompense du malheur*”. Literatura lui Balzac, Dostoievski, Gorki, Eminescu, a lui Caragiale, el însuși — după cum se vede mai sus — n-au ieșit dfai biografii trandafiriii. Ele au fost plămădite tragic de viață.

Dar, ca și în anecdota de mai sus, împrejurările nu trebuie să fie excesiv de grele, nu trebuie să meargă pînă la desființarea „coșniței”. Atunci scriitorul e apăsat, deprimat, paralizat.

Timpuri ca acestea, în care puțini au abia strictul necesar, nu sînt favorabile scrisului. Trebuie în viață nenorociri ușoare, rezonabile. Acestea excită. Cele prea mari desființează. Nu trebuie, mai ales într-un moment dat, nenorociri colective, în societatea întreagă. Cazurile individuale pot fi fecunde. Generalitatea mizeriei, însă, închi-de orice veleitate de creație. Mediul devine apăsător, tîmpește, reduce, anihilează.

Astfel, crizele de subproducție pot fi produse de cauze opuse : prea multă liniște ori prea mult zbucium. De la aceste generalități, se cuvine să trecem la cazuri concrete, specifice momentului și țării noastre.



## II

Cauzele crizei literare nu se pot deosebi cu claritate decât după ce criza a trecut. În timpul desfășurării lui, un fenomen ne întunecă motivele care l-au determinat. În afară de aceasta, nu e vorba niciodată de o singură cauză. Un complex, adesea inextricabil, de fire întreșute, întunecă vederea cercetătorului. Unii (determinanți sînt trecători ; dispar după o scurtă viață. Alții sînt constitutivi, înscriși în însăși firea și structura societății. La noi, de pildă, crizele ar trebui să fie fenomenul normal, iar eflorescențele, perioadele de producție, excepțiile. Dat fiind compoziția și genul societății românești, o mișcare literară e un fenomen absolut neașteptat, gratuit. Dacă lucrurile s-ar înșira în serii strict determinate, n-ar trebui să avem nici măcar literatura pe care o avem. Un sociolog, care ar studia abstract, fără să ne cunoască, de unde din Occident, aspectul istoric al poporului nostru, n-ar avea pentru ce să ghicească că avem și o literatură.

Întîi, fiindcă sîntem un popor mic. Arta presupune o severă selecție, adică o risipă enormă de forțe. Ca să extragi esența unui fruct, trebuie stricate mii de exemplare ; ca să poți obține un adevărat artist, trebuie ca restul pînă la o mie să facă, pentru dînsul, serioase economii de sensibilitate și inteligență. Arta e costisitoare și nu apare decât din risipă, luxoasă.

Trebuie să sacrificăm în anonim milioane de cetățeni ca să se selecteze un reprezentant al frumosului. E. Renan scrie în această privință : „Il faut, au moins, dans nos lourdes races modernes, le drainage de trente ou quarante millions d'hommes pour produire un grand poete, un genie de premier ordre ; une societe de six millions arrive difficilement à cela, la selection ne s'y operant pas sur une masse assez grande. Le genie resulte d'une portion d'humanité brassée, mise au pressoir, épurée, distillée coïncidentement. Une petite plante n'aurait pas de genie. En un kilometre cube d'eau de mer il y a une petite masse d'argent appréciable ; en un metre cube cette quantité est tout-à-fait insaisissable." Nu trebuie să ne mirăm că nu apar în fiecare zi poeți de talia lui Eminescu, ci mai degrabă să ne mirăm că acesta a putut apărea.

Fără îndoială, în astfel de lucruri nu trebuie de considerat numai eaniti/tatea. Cultura și tradiția culturală a maselor joacă un rol determinant fiindcă întăresc oarecum șansele de selecție de care vorbea mai sus E. Renan.

Intellectualismul, însă, se afirmă oarecum în contra vieții. Din șuvoiul unui riu impetuos, care e elanul vital, se trag pe canale laterale ape moarte. Cărturarul nu poate trăi decât alături de viață, dacă nu în contra ei. El se separă de restul oamenilor, într-un monahism care-i permite să-i observe. Revoluționar înăscut, el o rupe cu morala curentă, cu Dumnezeu obișnuit, cu preferințele colectivității. Nu se împacă nici cu oamenii, nici cu divinitățile lor, fiindcă o prăpastie de îndoială, de dispreț, de dezgust îl separă de restul societății. Un artist e creatura artificială, în ciuda vieții e rarefiată, prin veșnică auto-observație și veșnică izolare morală.

Ascetismul artistic e pregătit de ascetismul religios. Dar în afară că cultura maselor e nulă încă la noi, românul prea iubește viața, e prea „joueur", prea epicurian, ca să fie cu adevărat artist. Gustul pentru cariere absurde, gustul pentru îndepărtarea de viață, tocmai ca să poți trăi mental mai bine, e rarism la noi. Artistul nu trebuie să se singularizeze în port, în maniere, ori în vorbă, fără îndoială. Dar el nu poate să nu se singularizeze în suflet, să-și înăbușe, ca în alte părți faldurii, zvicnirea de viață violentă dintr-însul, ca să întoarcă în derivații spirituale de preț. Aici, la noi, e prea frecventă, însă, alianța vieții și a artei. Scriitorul se burghezifică de vreme, se însoară, merge la aperitiv, la vînătoare, face chefuri, intră, cu alte cuvinte, în linia ordinară a vieții, tot așa ca și orice cetățean. De aceea, arta noastră n-are nimic serios, nimic tragic, nimic religios. Amuzament decorativ ori anecdotă jovială de bodegă ; în jurul acestor doi poli de puerilitate se grupează mai mult ori mai puțin toată producția noastră literară.

La toate acestea se mai adaugă o anumită psihologie a timpurilor postbelice. Altădată era în mare stimă atitudinea contemplativă. Tot secolul trecut — neîntrecut poate de nici unul altul în producție spirituală — a apreciat-o cu deosebită predilecție. E inutil să adăugăm că această prețuire a meditației era favorabilă avîntului lite-

iii

li

rar. Dar zguduirea războiului a suprimat toate acestea. Suflă acum un puternic vînt de energetism. Nevoia de activitate practică, de acțiune eficace, de tehnică și de luptă duce către un fel de militantism universal în toate domeniile. În viață și morală, desființarea oricăror bariere, convenții, inhibiții : biologism pur ; în carieră, practicitate desăvîrșită, cu preferințe către inginerie, în primul rînd, în al doilea, către avocatură. La nevoie, în marile probleme metafizice, militantismul contemporan duce mai degrabă la religie, fiindcă aceasta e acțiune, prozelitism, și nu la cugetare filosofică. Orice nu e întovărășit de acțiune se pare sterp. O frumoasă nevoie de refacere practică, o reconstituire a bogățiilor distruse, prin muncă și atitudine activă ; iată ce vrea omenirea modernă. Program întru toate respectabil, desigur. El se evidențiază și în literatură.

Diletantismul artistic în felul lui Anatole France e în plină decadență. Se cere literatură pozitivă, viguroasă, căutătoare de fecunditate practică,\* morală ori religioasă. Charles-Louis Philippe a spus-o : „Timpul diletantismului a trecut, ne trebuie acum barbari“. Iar A. Gide, stegarul generației actuale din Franța, cere lui A. France îniohietudine morală, cutremurare religioasă, adică materie pentru sectarism religios.

Dar ceea ce e bun pentru activitate e nul pentru artă, și energiile sînt captate astăzi, dincolo, în cîmpul muncii musculare. La noi bate același vînt. Un dispreț, cel mai tolerant, animă opinia publică față de producțiile inutile și ineficace ale spiritului.

Aceste cîteva considerații sînt relative la criza de sub-producție. Oare sînt motivele determinante ale celei de sub-consumăție ? De ce nu citește mai mult publicul nostru ? Desigur, în primul rînd din cauza scumpetei cărții. Citiitorii de cărți românești sînt recrutați din clasele mijlocii, în special dintre funcționari. Aceștia nu pot plăti de cele mai multe ori prețul unei cărți mărit, după cota aurului, în timp ce salariile lor s-au urcat poate abia de zece ori. Economistul francez Charles Gide, într-un recent articol din *Revue d'economie politique*, arăta că suprimarea cititului e unul din efectele cele mai imediate ale urcării

prețurilor. Și aceasta în țări ca Franța ori Anglia, unde burghezimea are altă rezistență materială ca la noi. Apoi, acolo există biblioteci publice sau cabinete de lectură, unde cu un preț modest se pot împrumuta toate noutățile zilei.

Dar publicul nu citește azi la noi fiindcă mentalitatea lui e în divorț cu aceea a autorilor. Literatura care apare azi are același caracter ca cea dinainte de război : literatură de plăcere, pentru oamenii fericiți, lipsiți de griji. Funcționarul necăjit, care face azi sacrificii ca să cumpere o carte, caută într-însa altceva decît un amuzament frivol, care-i apare ca o ironie. El caută o consolăție la atâtea necazuri, o ideologie ori o credință susținătoare, o speranță în ameliorările care le așteaptă zadarnic de la o zi la alta. Dar aceasta n-o găsește în ceea ce îi oferă azi literatura diletantă, prea estetică, prea factice. O literatură socială sau morală puternică va trebui să apară din această evidentă cerință publică. Atunci ne-încrederea publicului va înceta și cu ea se va termina și criza care bîntuie. Pentru aceasta va trebui, însă, și o politică mai înțeleaptă a caselor de edituri. Imediat după război, a urmat un avînt optimist în toate domeniile. Atunci s-au înjghebat cu capitaluri însemnate mai multe edituri decît trebuiau. Piața a fost inundată cu tot felul de traduceri, reeditări etc, adesea fără nici un interes. Stomacul public a căpătat indigestie. Sub o copertă frumoasă, cititorul nu mai așteaptă azi nici o surpriză plăcută. A ajuns să se îndoiască de conținutul cărților. Vor trebui să treacă ani ca să se descongese rafturile librăriilor de provincii de valul uriaș tipărit fără socoteală în ultimul timp. Încrederea se va forma cu încetul, dar pentru aceasta trebuie prevedere și răbdare. Vor avea-o editorii, dar mai ales vor avea-o autorii neastâmpărați să-și vadă numele veșnic imprimat ?

1925

te

## MILITANTISM ARTISTIC

F. Engels, cu spiritul profetic, caracteristic socialiștilor de modă veche, a anunțat în 1885, în prefața la *Revelațiile asupra procesului comuniștilor din Colonia*, că o catastrofă va izbucni imediat, deoarece scadența revoluțiilor europene — 1815, 1830, 1848, 1852, 1870 — durează în secolul nostru între cincisprezece și douăzeci de ani.

Această revoluție trebuia să se desăvârșească, așadar, imediat. Termenul acesta fatidic — cincisprezece ani — miroase a dialectică hegeliană. Elevul nu-și dezmințea profesorul. Dar istoria, ca și cinele din anecdotă, nu cunoștea proverbul. Lucrurile s-au întâmplat — după cum se știe — puțin altfel.

Revoluția nu a izbucnit, fiindcă niciodată istoria modernă n-a înregistrat vreo epocă de prosperitate economică asemănătoare perioadei 1880-1910. Kautsky a arătat că acest belșug unanim simțit e datorit cuceririlor coloniale pe care a reușit să le facă în aceste trei decenii capitalismul european. Teritorii noi, bogate în materii prime, servind în același timp de noi debușeuri, au adus burgheziei apusene câștiguri formidabile. De aceste strălucite afaceri s-au resimțit, bineînțeles într-o proporție cu mult mai redusă, și lucrătorii. Proletariatul a câștigat atunci de la noii îmbogățiți câteva concesii. Elveția a redus în 1877 ziua de lucru la unsprezece ore. Austria a adoptat aceeași cifră în 1885, Germania în 1891, Franța în 1892. În aceeași epocă, Bismarck, pentru a preveni

mișcări sociale violente, a realizat marile sale reforme ; asupra asigurărilor muncitorești. În toate țările s-au votat atunci legi protectoare privitoare la lucrul femeilor și al copiilor. Ca consecință, emigrația, acest sensibil termometru al bunului trai dintr-o țară, a scăzut și ea. Dacă cifra emigraților din Germania anulului 1881 era de 220.000 anual, în 1900 ea scade la 23.300.

Generozitatea îmbogățiților se revarsă și asupra miuncitorilor. Așadar, mai mult ori mai puțin, cât e firesc globului nostru, mulțumirea era generală, fiindcă bogățiile exotice se revărsaseră în repartiții diverse asupra Europei. Firește, în ordinea morală buna dispoziție domnea.

Confortul, petrecerile, arta, luxul erau la apogeul lor. îngrijorarea, prudența, panica, suferința erau din ce în ce mai rare. S-a vorbit atunci, într-un spirit de duioasă idilă, despre înfrățirea claselor. Preocupările materiale, politice, întrebările grave, religioase nu mai aveau ce căuta în această prefață de paradis. Au fost vremuri fericite atunci și niciodată nu s-a petrecut mii bine și mai general în omenire (în secolul al XVIII-lea francez, și acela foarte fericit, petreceau numai câțiva).

Era timpul candid al glumelor lui Courteline pentru oamenii subțiri și poveștilor burlești ale lui Armând Silvestre pentru cei mai puțin pretențioși. Nimeni n-avea prostul gust ca, în această minunată veselie, să devie „trouble-fete”. Și puține voci grave s-au auzit atunci.

E greu ca o epocă să fie mai aptă pentru diletantism, pentru literatura inutilă, simplu amuzament de pierdut vremea (foarte lungă, de altfel, ca totdeauna când n-ai ce face), joc senin și absolut dezinteresat.

Preocupările politice, morale ori religioase nu aveau ce căuta, fiindcă politica — din cauza împrejurărilor mai sus-amintite — era în armistițiu și fiindcă morala ori religia unor oameni fericiți seamănă grozav a literatură (vezi mitologia greacă). A dominat atunci parnasianismul vid, gelos de forma goală, a apărut simbolismul preocupat numai de muzicalitate și căruia A. Gide îi obiectează lipsa oricărei etici, a apărut mai ales literatura grațioasă a lui Anatole France sau Maurice Barres din prima fază (*Du sang, de la volupte et de la mort*), artă inteligentă, nepătată de preocupări practice. Amintiți-vă ce

4)

•1

1

I  
m

figură anostă de moralist searbăd și pedant făcea bietul Paul Bourget în această epocă. În aceste timpuri, O. Wilde, cu atitudini de estete desăvârșit, poza în fața Europei fermecate de dandismul său. Domneau atunci numai preocupări de eleganță, de costum, de voiaj, de petrecere, de lux, de aventuri amoroase, nostime și facile. Conținutul împrăștiat acorduri de vals și se răspîndise peste tot un miros parfumat de „boudoir”. Nu stătea frumos nici măcar să fii ceva mai sentimental, ori să te lamentezi. Leconte de Lisle mi se pare a spus : „tous les elegiaques sont des canailles”. Se înțelege că ideologia acestei lumi fericite era estetismul, așa cum se cuvine celor fără griji și fără suflet, adică mentalității făcute din prețuirea dezinteresării, a inutilității și a agreabilului.

Cu câțiva ani înaintea războiului mondial, acest „vis ferice” a trebuit să înceteze. Celelalte continente au început să se săcătuiască, iar, pe de altă parte, teritoriile virgine s-au săturat de manufactură europeană. S-au desinat mișcări de autonomie și independență. Vechiul joc, de pendulă al crizelor de supraproducție, inerent, după Marx, structurii burgheze, și-a început dansul. Falimente, crăhuri au urmat. Capitalismul european a intrat în febrilitate și panică. Primii, muncitorii s-au resimțit. Au început atunci din nou luptele sociale. Ca derivativ, capitalismul a deviat chestiunea pe terenul național. Emulația și ura mitre popoare au devenit fenomenul politic normal.

m  
fi

După cum a arătat într-un articol C. Stere, primul război a fost o formă a revoluției sociale, sau chiar însăși această revoluție într-o primă fază. Pe de altă parte, după cum mărturiseau o mulțime de scriitori profeți, de la Norman Angel la Romain Rolland și Delaisi, peste tot mirosea a praf de pulșcă. Cu mult înaintea marii catastrofe, spiritele emu în puternică tensiune. Se sfîșise, cel puțin în sufletele mai serioase, carnavalul anterior cu Oioioimbiniile și „Pilerrots-ii” săi. Asemenea epoci sînt rare și durează de obicei puțin. Truda e în legea vieții și excepțiile sînt doar efemere. Spiritului gentil estetic și idilic-diitentant i-a urmat, cum era și firesc, o epocă de îngrijorare.

ti Criza se presimțea din toată neliniștea care plutea în pier. Literatura e ca un barometru sensibil care anunță Intemperiiile cu cîteva ore mai înainte. Și era natural să pte așa. Anormală era indiferența anterioară produsă de trecătoare prosperitate. Gustul public se schimbă odată în preocupările cotidiene. Cu siguranță interesul pentru estetică înaltă și sterilă, fruct de seră al unei epoci lipsite de viață, fiindcă era lipsită de griji, a mai durat cîtva timp. Dar M. Barres a părăsit preocupările din *Amori et dolori sacrum* pentru cele din *Les deracines*, iar Anatole France • a devenit socialist. Însuși Anatole France scria : „Une chose surtout donne de Taltrait à la pensee Kdes hommes, c'est Finquietude. Un esprit qui n'est point lainxiieux m'irrfite ou m'ennulile.” Charles-Louis Phfflpe, stegarul generației lui, anunța că timpul diletantismului I a trecut : ne trebuiesc de acum barbari, adică spirite mai puțin pure, dar mai îngrijorate. Luăm pildele din Franța, /mtii fiindcă această cultură e mai cunoscută la noi și Ș^pofi fiindcă trliulmful estetisimului diletantic s^a efedtuat I acolo. Dacă putem dovedi însă că și în Franța lucrurile l^3-au schimbat, fenomenul devine și mai probant pentru celelalte țări.

Pentru cine urmărește cu atențiune literatura franceză postbelică, poate observa pînă la evidență caracterul X ei moral, filosofic ori chiar social, ou un cuvînt caracterul ei militant. M. Proust a scris epopeea unei părți din societatea franceză actuală, cu viața ei aci energică, aci JLdecrepită. S-a spus chiar că romanele sale studiază un r moment din viața nobleței franceze, caracterizat prin învazia burgheziei în citadela aristocratică, forțarea ușilor castelelor feudale de către vigoarea proaspătă a familiei Verdurin, a lui Odette, Cottard, Swann, Bergotte, Jupien, \ Morel etc. Vițiul și slăbiciunea foștilor stăpîni de ieri nu mai puteau opune, în dosul porților, rezistența reprezentată altădată de Conde, Vendome ori conetabilul de Montmorency.

*Les Thibault* al lui Roger Martin du Gard sînt direct inspirate de viața burgheziei franceze — cu morala, cu cazurile ei de conștiință, cu religia și aspirațiile sale. Pînă și literatura gratuită și frivolă în aparență a lui Paul Morand reflectează ritmul social al vremii noastre de fi-

nanță cosmopolită. Un J. Giraudoux, așa de amator de imagini, de jocuri de cuvinte, de formă scilpitoare, de vervă parcă inutilă, e prezentat de un critic ca B. Cre- J  
mieux ca un spirit eminent corect, ale cărui tendințe ' sînt curat morale (XX siecle). Rămîne din cei celebri Paul Valery. Discipol ial lui Mallarme, s-ar părea reprezentantul estetismului integral. Dar opera sa în proză este, o pledoarie în favoarea raționalismului cartezian, un atac contra misticismului. Lipsit de intenții morale și sociale,; el luptă pentru o idee filosofică, pentru un fel de a explica viața. Opera sa nu e indiferentă la marile probleme ale timpului și nu rămîne străină față de aspirațiile din jurul său. Am vorbit pînă acum numai de creatori. Dacă trecem la critică, aspectul activist și militant al vremii noastre apare și mai evident. Nu mai amintim dt Ch. Maurras. Dar din cei mai tineri, de H. Massis, ale cărui *Jugements* au avut un așa de mare succes tocmai fiindcă combăteau lăncezeala, placiditatea, spiritul pasiv cu reprezentanții săi literari. Și în aceeași tabără trebuie să remarcăm vîlva pe care a făcut-o *Reflexions sur Vin-telligence* a catolicului Măritam, vîlvă datorită aceleiași tendințe. Acestea pentru atitudinea reacționară. Dar la stingă, aceeași metodă. Cei din jurul grupului *Clarte*, fă-j ră să mai vorbim de un Romain Rolland, care a fost tot-1 deaiuna un profesor de energie, se străduiesc să intre direct în pulsul timpului lor, să se confunde cu spontanei-tatea directă a vieții, să o judece, să-i ia partea sau să? o combată, dar să o aprecieze, să o considere în orice caz, într-un fel sau altul. La fel, grupul din jurul revistei\*! *Vendredi*, un Chamson, un Guehenno, un Malraux. Și în aceasta scriitorii contemporani imitau exemplul ma-j rilor lor înaintași, al unui Balzac, care se intitula „doio-j tor în științe sociale”, al unui Tolstoi, care a vrut să fie și reformator, al unui Ibsen, al unui Nietzsche.

S-a crezut înainte de război și chiar după că Franța:: a intrat într-o fază de decadență alexandrină. In perioe-j lele prin care trece astăzi, atmosfera publică de acolo își] acumulează toate forțele de rezistență. S-ar zice mobili-zarea fagocitozei din corp spre a doborî virulența unui\* nefast microb. Militantismul ideologic și artistic e dova-da virilității unei societăți. Nimeni nu-și permite să pri-

vească la jocul mărgelilor unui caleidoscop cînd casa e cuprinsă de incendiu.

Pictorul Cezanne a susținut și demonstrat prin crea-țiuniela sa că pictura e o artă pur optică. Imaginea pe care o avem ide la luicriiii trebuie să fie pur vizuală, adică să nu fie completată cerebral cu imagini anterioare din memorie, cu sentimente ori cu idei : o artă pur senzori-ală, care s-ar servi — cum se zice în psihologie — numai de *senzații*, nu și de *percepții* (senzații completate cu imagini memoriale). Totul devine astfel o chestiune de decorație. Colorile ori liniile au valoare „în sine”, nu prin ceea ce reprezintă... Sînt scop, nu mijloc. „Subiectul” nu mai are nici un sens. N-ai decît să întorci tabloul invers au josul în sus și susul în jos. Dacă culorile se mențin agreabile la ochi, restul n-are nici o importanță. Un ta-blou se „simte”, nu se „înțelege”.

Decorativismul acesta, preconizat de Cezanne în pic-tură, s-a popularizat la noi în literatură. A te degaja de orice fel de atitudine morală ori filosofică în fața vieții, a face abstracție totală de idei și de sentimente, a îm-preuna doar imagini pe cît mai aproape dacă se poate, ori cuvinte rare sau frumos sunătoare înseamnă, în lim-baj modern, a fi estet pur.

Ceea ce izbeșite pe un critic obiectiv în peitsajul lite-raturii noastre estetice e în primul rînd puerilitatea. Cu foarte puține excepții, mulți din scriitorii noștri sînt în stare de copilărie. S-a apropiat altădată arta de joc, și poate cu oarecare dreptate. Dar jocul nu e apanajul ex-cQuisfiv al copiilor. Se joacă și oamenii mari. E o diferență între jocul ide șah al adultului și cutia cu cuburi de construcție care ne încînta la șapte ani. Să nu ni se obiecteze deci că orice artist e prin definiție copilăros, fiindcă arta se confundă cu jocul. Literatura noastră n-a ajuns încă pînă la jocul de șah ; s-a oprit la cutia cu cuburi. Ea nu învederează nimic din preocupările omului matur : idei, judecăți, atitudini în fața vieții.

Scriitorii noștri au trăit puțin, n-au experiență su-fletească .adâncă, n-au acumulat într-înșii acel contact profund cu viața care călește încet sufletul și-i dă com-prehensiunea umanității, a vieții și a morții.

m  
în')

î s

î l

Sil

. ii  
III:

Artiștii noștri n-au sentimentul profund al vieții, nu știu ce înseamnă grozăvia ei mută, nu bănuiesc maiestrea morții, mândria umilinței, gustul oțelit al orgoliului, n-au iubit, n-au disperat și n-au disprețuit resemnat. Nici unul din capitolele în adevăr teribile ale vieții nu le e familiar. Nu sînt oameni, sînt clovni. Așezați în marginea de drum, și-au întins, pe o zi de primăvară, cînd zefirul suflă înviorător și trist de langoare, arșicele și se joacă cu inconștiență și candoare. Alături, oamenii iubesc, luptă, mor, sufăr, dar insensibilitatea lor e definitivă. Amintesc de acei isterici cu anestezii cutanee, care-și expun inutil în ospicii, în zilele senine, pielea nesimțitoare la razele soarelui.

Dintre toți artiștii, poeții sînt cei mai copilăroși, fără îndoială. Dar un poet, adevărat adela, Raiitner Marila Rilke, iată ce le cere și lor : „On devrait attendre et recueillir de Târne et de la douceur toute une vie durant, si possible une longue vie durant, et puis enfin, tres tard peut-etre saurait-on ecrire les dix lignes qui seraient bonnes. Car les vers ne sont pas comme certains croient, des sentiments, ce sont des experiences. Pour ecrire un seul vers, il faut avoir vu beaucoup de villes, d'hommes et de choses, il faut connaître les oiseaux, il faut sentir comment volent les oiseaux et savoir quel mouvement font les petites fleurs en s'ouvrant le matin. Il faut pouvoir repenser à des chemins dans des regions inconnues, à des rencontres inattendues, à des departs que Ton voyait longtemps approcher, à des jours d'enfance dont le mystere ne s'est pas encore eclairci, à des parents qu'il Mialit qu'on froilssât lllorsqu'ils vous apportaient une joie et qu'on ne la comprenait pas, à des maladies d'enfance qui commençaient si singulierement par tant de profondes et graves transformations, à des jours passes dans les chambres calmes et continues, à des matins au bord de la mer, à la mer elle-meme, à des mers, à des nuits de voyage qui fremissaient tres haut et volaient avec toutes les etoiles, *et il ne suffit meme pas de savoir penser à tout cela*. Il faut avoir des souvenirs de beaucoup de nuits d'amour, dont aucune ne ressemblait à Tautre, de cris de femmes hurlant en mal d'enfant et de legeres, de blanches, de dormantes accouchees qui se refermaient.

Il faut encore avoir ete aupres des maurants, etre reste assis aupres des mortts dan!s la chambre avec la fenetre I O U - verte et les bruits qui venaient par coups. Et il ne suffit meme pas d'avoir des souvenirs. Il faut savoir les oublier quand ils sont nombreux et il faut avoir la grande patience d'attendre qu'ils reviennent. Car les souvenirs, eux-memes, ne sont pas encore cela. Ce ne sont que lorsqu'ils deviennent en nous sang, regard, geste, lorsqu'ils n'ont plus de nom et ne se distinguent plus de nous, ce n'est qu'alors qu'il peut arriver qu'en une heure tres rare, du milieu d'eux, se leve le premier mot d'un vers..." (Les cahiers de M. L. Brigge, traducere franceză, p. 40.) Iată ce cere un adevărat poet de la adevărații poeți. Ce departe sîntem de preocupările poezilor noștri, nu-i așa ?

Psihologia omului matur se deosebește de aceea a copilului prin două sau trei note pe care cea dintîi le are în plus față de cea de-a doua, prin aceea că adultul cunoaște dragostea și presimte moartea. Cea dintîi i-a dat extazul și depresiunea și cea din urmă, amărăciune și resiemiare. Omul mialtur imai cunoaște oamenii și așezările lor. Din toate aceste experiențe își construiește sisteme ori măcar atitudinii pentru restul vieții. Copilul nu cunoaște decît jfoieote și senzații, și aceasta incoerent. Cu cîteva abateri, la această fază sînt nu numai poeții, dar și prozatorii noștri. Citațiile sînt de prisos. Ar fi prea ușor de probat. O simplă schiță de Cehov cuprinde condensat într-însa mai multă umanitate și înțelegere decît trei sferturi din literatura noastră contemporană la un loc.

Toate acestea sînt posibile mai întîi fiindcă au la bază o anume structură sufletească. Un suflet superficial poate trece pr/in toate cajstastrofele : el se va opri tot la suprafățã. In această privință, scriitorii noștri din grupul esteticii pure sînt sinceri. Dar alături de realitate trebuie să deosebim și masca.

Există în psihologia mitocanului o supralicitație de manieră, de „savoir-vivre", de „bon ton" în societate. Unui aristocrat i se întîmplă foarte des să înjure. Delicatețea excesivă nu-l preocupă, fiindcă o trăiește. Cutare nou îmbogățit însă e totdeauna „distins". își apropie ul-

t  
timele" rafinării în materie de eleganță. M-me Verdurin din Proust nu iubea din toată muzica decât pe Wagner. Când îl auzea pe acesta, se consuma așa de tare, încât se îmbolnăvea de emoție estetică ! Parvenitul e politicos peste măsură : cunosc unul care cere scuze, la teatru, spectatorilor din stolul posterior, că stă întors ou spatele. Și fiiiidcă „manierele“ se schimbă veșnic, parvenitul trebuie să fie la curent cu ultimele mode. El e îndeobște snob.

f ' Generalizați acum aceste trăsături de psihologie individuală pînă ia una colectivă. Veți avea situația în care se găsesc o parte din scriitorii noștri, fii ai unui popor recent ridicat din întuneric față de arta apuseană. E firesc \_ nu-i așa ? — ca „estetica“ (acest „savoir-vivre“ distins al artei) să primeze.

Am văzut pentru ce a apărut concepția pur estetică în Apus. A fost întâi efectul unei lungi evoluții către rafinare, și în al doilea rînd, al unei excepționale epoci de prosperitate, care punea la adăpost de orice grijă pe oricine și-i sugera fatal ocupații inutile.

Dar la noi ce înseamnă concepția exclusiv estetică a vieții ? Un moment al evoluției noastre artistice către suprema fineță ? Dar uitați-vă împrejur la moravurile noastre ! Găsiți oare acolo materie de fapte pentru o astfel de doctrină ?

w i Așadar, *faptele*, din care ies *doctrinile*, nu împing deloc către suprema eleganță. Răimiine atunci numai ipoteza snobismului. Amiel spune undeva : „Dis-moi de quoi tu te piques, pour te dire ce que tu n'est pas“. Care în românească curată înseamnă : „arată-te distins peste măsură, ca să știu cu siguranță că ești mahalagiu“. Și supralicitarea estetică națională care vrea să învețe arta pură chiar pe francezi e mai mult decât suspectă. E starea de spirit a negrului care se îmbracă cu jambiere de mătase și cu măn)uși elegante, dar are vestonul dîrpit la coate.

ii Pentru ca să fie consecvente, poezia și arta română „estetică pură“ se mărginesc la un material artistic foarte limitat. Din toată gama psihologică nu se Mtrebuiea&

decît senzații. Și acestea încă foarte rare, exotice dacă se poate. Împerecheri de cîteva culori și sunete. Pe urmă, stări de suflet complicate, rare, de preferință patologice. Se știe că neurastenia a atras totdeauna pe parvenitul amator de distincție.

încolo, indiferență totală față de tot ce-i împrejur. Adică un fel de blazare față de tot ce nu e pervers, unic, incomprehensibil.

Să admitem că în cîmpul astfel delimitat snar produce talente extraordinare, adică talente care ar utiliza maximum de reușită cu acest material restrîns. Nu e cazul nostru, unde scriitorii esteți n-au talent, nu știu să scrie, adesea n-au nici gramatică. Dar să admitem că ar avea talent. Ei și ? Despre o asemenea limitare, care face abstracție de cel puțin trei sferturi din personalitatea oimeneialsoă, se polate vorbi de artă adevărată ? Lucrurile, aspectele, fenomenele oare au încetat de a omai preocupa nouăzeci ia suită- diîn oamenii maturi încă ide ia virsta de doisprezece ani nu pot avea nici o semnificație. Sînt ca un alfabet cuneiform descoperit în hîrburile asiriene și întrebuițat acum două milenii. Omul modern, complex și bogat, nu-și poate scrie gîndul cu semnele lui sărace. Jumătate din gîndire îi rărtae pe dinafară. Se vor găsi poate doi-trei contemporani prea simpliști care — fără să-și mutileze simfonia lor sufletească — să se exprime în dairactere ouneifoirme, inventate pentru o vrleme cînd sufletul lumian era așa de imiizeralbil, că nu a avea decât senzații. Dar ceilalți vor trebui să sacrifice toată varietatea și bogăția lor ca să intre în acest pat al lui Procust.

Sînt mode ori aspecte ale unei concepții estetice individuale izolate care pot avea micul lor adevăr și mica lor fecunditate. Subtilitatea ori rafinamentul extrem sînt lucruri admirabile, cînd sînt expresia unui temperament, adică sincere. Ele pot însemna atunci dovada unei dezinteresări supreme și pot avea chiar o semnificație etică. E cazul, printre alții, al lui Paul Valery. Dar asemenea opere sînt rare excepții. Estetica se bazează pe toată per-

sonalitatea, nu pe o parte din ea. Ea are la bază tot ce e uman, adică : idei, credințe, atitudini, sentimente. Omul serios e omul complet. Unilateral nu e decît dementul ori copilul întîrziat. Estetica adevărată e aceea care exprimă funcțiunile sufletești mature și normale. Cealaltă e estetică comparată sau infantilă, după cum există și psihologie infantilă, un simplu capitol al psihologiei comparate.

1926

## ETNIC ȘI ESTETIC

E o constatare de multe ori verificată de istorie și de viață aceea că numai insuficiențele devin probleme. Nimeni nu se preocupă decît de ceea ce îi lipsește. Fericirea nu interesează decît pe nenorocit, iar bogăția pe sărac. Nu scriu sociologie și politică filosofică 'decît aceia care nu fac politică mffitanită. Criticul A. Thibaudet observa odată, cu multă dreptate, că literatura politică a Franței vine astăzi mai ales din dreapta, opoziționistă de multă vreme, fiindcă stîngă, găsindu-se la putere, guvernînd mereu, preocupată de acțiune, n-are timp și nici perspectivă pentru scris. Madame du Deffand, fiind întrebată odată ce crede despre dragoste, se zice că a răspuns : „L'amour, je n'en parle jamais, je le fais". Și e probabil că romanele de voluptate sînt scrise de asceți.

E mai mult decît suspectă preocuparea de estetică pură într-o anumită parte a literaturii și criticii noastre. Niciodată Franța și Italia, care a produs atîta artă, n-au filosofat atît (asupra frumosului ca la noi. E oarecarisiticile poate și faptul că în Franța nu există încă un manual complet de estetică. /

în schimb, în Germania lucrările și tratatele asupra științei frumosului se țin lanț tocmai fiindcă această calitate, lipsind în viață, se refugiază în speculațiune\*. Preocuparea unor literați de la noi de a stabili un frumos

\* Frază suprimată în voi. *între două lumi* (vezi nota ed. de la sfîrșitul volumului).



autonom, ferit de orice amestec impur, devine aproape o obsesie. E un caz psihologic interesant această estetomanie. Ela presupune în orice caz o lipsă naturală de distincțiune. Maniere și „savoir vivre” nu învață decît burghezul. Ideea fixă a esteticului pur poate servi drept diagnoză, pentru un moment istoric și pentru o anumită pătură socială. Devi&tiunea românească a fenomenului nu e interesantă însă decît fiindcă reialmintește problema care trebuie discutată în sine.

Cititorii își amintesc despre ce e vorba. S-a spus de mai multe ori că există o strînsă legătură între calitatea artei și gradul de specific național pe oare-l prezintă acesta. Firește, nu s-a spus niciodată că altistul poate fi artist dacă n-are talent.

Aceasta e o condiție subînțeleasă, naturală, după cum — de pildă — ca să fii om se cere să fii numaidecît mamiifer, întrebarea e alta : care e rolul și care e gradul de potențare artistică a coeficientului etnic în producția artistică ? Puriștii au strigat că e vorba de o impietate, de o regretabilă' confuziune între etnic și estetic. Cîte idei false nu se bucură de o bună reputație numai fiindcă sînt îmbrăcate într-o formulă comodă, care e prinsă ușor de public ? Etnic și estetic au părut o îmbinare fericită, și problema s-a rezolvat, nu-i așa ? Acești critici consideră esteticul ca o substanță. Ea trebuie izoMă, ferită de orice atingere. E aproiajepe un cult, o consacrare religioasă a unui principiu. In faza totemică, anumite obiecte sînt considerate de către primitivi „tabu”. Ele nu pot fi altinse cu nilmic, fiindcă își piend însușlireia lor ide a fi imaculate. Printr-un proces de teribilă simplificare în gândire, esteticul a ajuns la o situație amialoagă. Ferventa religioasă a artiștilor i-a creat un nou cult.

Conduita estetică este o invenție culturală foarte recentă. Cronologicește, ea ar putea fi fixată pe la jumătatea secolului trecut. Flaubert a fost marele preot al ordinului, în *Corespondența* sa se găsesc numeroase considerații în care se arată că arta e o funcțiune unică, care se poate satisface complet pe ea însăși. Ea n-are nimic de-a face cu religia, cu morala, cu ideologia, cu filosofia; nu depinde de mediu, nici de momentul istoric, nici de

opiniile și credințele oamenilor. Ea se prezintă ca o comportare specială, disociată cu totul de orice fel de alt aspect al vieții sociale. In această primă fază a atitudinii estetice, arta trebuie ferită mai ales de amestecul cu morala. Gatacniii care susțineau atitudinea estetică, revoluționarii de stînga \*, spîrfite «curajoase și libere, voiau descătușarea definitivă de ipocrizia clerului și a priofesarilor de morală.

Este în, această epocă un eroism -al sincerității care e tot un fel de morală și care s-a opus moralei tradiționale. Realismul fotografic satisfăcea relativ (absolut e imposibil !) această tendință către pasivitate, prin care artistul putea rămîne oarecum indiferent, nu avea nevoie să ia „atitudini” în fața subiectului. S-a creat atunci doctrina „artei pentru artă”. O. Wilde a fost popularizatorul ei pentru marele public.

O a doua fază a tendinței de autonomie a artei nu mai e realizată de literatură, ci de plastică. Către sfîrșitul secolului trecut, din reacțiune contra academismului, care nu se putea dispensa de a trata mereu în compoziții subiecte mari, cu semnificație istorică, religioasă și patriotică, s-a ajuns la arta fără „subiect”, adică cu un subiect extrem de simplu, adesea o simplă schemă, care trebuie mai degiralaibă ghicită. Încetul cu încetul, „subiectul”, adică conținutul imaginativ, sufletesc, a fost desființat cu totul. Cubismul, expresionismul, futurismul se bazează pur și simplu numai pe senzația pură. Artă nu mai „reprezintă” nimic. Ceea ce se cere e doar o prezeiitate cît mai exactă a legilor fizice de vizualitate, arta devine un ootmpiex de llinM și planuri, de pette ide culoare, tinzînd cel mult ia un efect decorativ. Conținutul, adică drepturile imaginației și sentimentului sînt înlăturate în favoarea senzației, singurul element psihologic admis de arta nouă. Mai mult decît atît : senzația nu trebuie completată cu imagini memoriale ori cu afecte, așa cum se întîmplă în mod natural în actul de percepție. Orice încălcare a interiorului sufletesc asupra senzației e interzisă. Atitudinea sufletească n-are ce căuta într-o

\* Cuvînte suprimate în voi. între două lumi (vezi nota ed. de la sfîrșitul volumului).

im

A .

11

11

I' - /-

Miji,)

artă de curată mecanică. Amestecul și contrastul de culori se poate explica fizic, la fel îmbinarea de linii și planuri. Nu e nevoie de nimic sutfletesc pentru aceasta. Arta își Cîștigă astfel o autonomie completă. Ea poate fi despărțită de complexul sufletesc din care face parte, poate fi diferențiată ca o funcțiune aparte, o substanță J unică și independentă.

Dar acest mod de a vedea e bazat pe un exces de abstracție. G. Simmel are perfectă dreptate cînd spune că teoria artei pentru artă e realizată dintr-un raționalism exagerat. Ea e rezultatul unui rigorism estetic foarte asemănător ou rigorismul moral al lud Kant. După cum acesta separă valoarea morală de restul vieții sociale, fă- cînd dintr-înlsa o valoare în sine, cioinicceptia artei auto- nomie se închide într-un turn de fildeș departe de restul vieții. Dacă adîncim însă mai bine lucrurile, aceste considerații pur abstracte ne apar complet gratuite. Arta nu poate fi separată de restul personalității. Sufletul nostru nu e un agregat, ci o unitate. După cum orice organism formează o individualitate biologică, în care fiecare parte e solidară cu totul, în care părțile componente sînt interdependente, tot așa organizația noastră psihică are o structură dată, cu o anumită tonalitate. Funcțiunile părților nu pot fi izolate de solidaritatea lor cu viața întregului. Arta nu e un fel de cancer, un grup autonom de celule care se dezvoltă arbitrar și anarhic în dauna totului din care constituiesc o parte. Personalitatea umană e un întreg armonic, în care fiecare funcțiune depinde de cealaltă. „Perfecționarea unei producțiuni parțiale cu prețul închircirii omului întreg are o anumită limită, căci înălțimea unei astfel de producțiuni nu va fi posibilă decît cu înălțarea simultană a întregii existențe sufletești. Aici trebuie formulat raportul între totalitatea vieții și, înălțarea ei la anumite valori.

Cine se muncește să fie numai moral, și deloc intelectual ori religios..., acela va ajunge poate la un înalt grad de morală, dar în nici un caz la cel mai înalt grad. Același lucru e mai vizibil cu intelectualitatea : producțiunile omului oare e numai inteligent, oricît de surprin-

zător s-ar părea aceasta, rămîn — chiar ca producțiuni intelectuale — în urma, aceluia care izvorăsc dintr-o lîngă personalitate... Gine este numai deștept nu este complet deștept.”

Acela care consideră tehnica ca un scop în sine, oricît de dotat ar fii, nu poate fi desăvîrșit artist. Și faptele istorice — după cum remarcă același Simmel — confirmă aceste constatări. „Chiar la aceia la care întreaga energie vitală era concentrată în artă, astfel încît restul omului ajunge invizibil, cum e cazul lui Rembrandt, totuși simțim în dosul operei de artă o intensitate și o comprehensiune enormă a vieții întregii personalități.” Arta nu e decît un mijloc de exprimare a personalității. Aceasta din urmă e realitatea întregă a omului, iar arta, numai instrumentul ei de comunicare.

Dovada cea mai clară că individualitatea sufletească formează un tot e că orice tulburare într-una din funcțiunile sufletești, orice dezagregare morală ori intelectuală aduce cu dînsa, imediat, și descompunerea artei care e solidară cu restul. . Orice mișcare centrifugală, dare strică coeziunea, strică artei, ca si celorlalte atitudini sufletești.

Dar dacă opera de artă, privită ca fenomen individual, e dependentă de o anumită personalitate, de care nu poate fi disociată, tot așa arta ca fenomen colectiv nu poate fi separată de celelalte funcțiuni ale grupului. O societate, în speță o națiune, fiindcă acestea sînt societățile firești în care trăim, are o anumită structură sufletească. Ea e colorată individual de anumite caractere, de anumite tonalități. O societate se definește prin grupul de valori în care crede și care constituiesc idealul său cultural. Într-un anumit moment nu poate exista decît un singur tip de structură euituuMă, în care intră da atribute anumite valori estetice, religioase, morale, toate perfect solidare între ele. Dilthey, care a introdus noțiunea de structură culturală, a arătat că aceasta duce fatal la o anumită tipologie. Există tipuri de cultură în care arta e una din manifestări. Dar caracteristica structurii culturale e unitatea și interdependența desăvîrșită. O artă

1 A f

<sup>1</sup> G. Simmel, *Zur Philosophie der Kunst*, p. 85-86.

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 82.

e, oricum, expresia unei anumite culturi ; schimbați valorile morale, religioase, sociale chiar, ale unui gen de civilizație, arta se schimbă și ea imediat. E foarte îndreptățită astfel atitudinea esteților germani ca Uitz ori Des-soir, care, după Hegel, consideră activitatea artistică în funcție de întregul moment cultural.

Nietzsche a procedat la fel când a deosebit cele două caractere ale tragediei elene : apolinicul și dionisiacul. După el, cultura e o unitate vie, cu un stil propriu. Și nimeni, cred, nu va tăgădui la Nietzsche o adîncă sensibilitate și înclinare pentru eistetic. Modernii au dus mai departe aceste constatări.

O. Spengler, de pildă, vede la baza oricărui gen de civilizație, sub toate aspectele ei variate și variabile, sub sistemele de morală, de religie ori de artă, o comunitate tipică, un același suflet, un același spirit camtietristic, un fenomen originar. Această concepție e fără îndoială justificată. Vom vedea de îndată și mai detaliat pentru ce. Deocamdată, pentru a prepara cele ce urmează, să reținem atît, că arta nu poate fi separată de complexul general al vieții din oare face parte, că ea e interdependentă de celelalte funcțiuni, că ceea ce îi dă rațiunea de a fi e dictat de specificitatea întregului din care face parte.

Una din cele mai spinoase probleme ale esteticii moderne e aceea a stilului. În ce constă și ceea ce deitendință acest aspect ioara(c(teră(sti(c și ireductibil individual al unei opere de artă nu e ușor de spus în starea actuală a filosofiei artei. Pentru unii, stilul e rezultatul, compromisul între o intenție și o realizare. Între intenție și realizare se interpune rezistența, inerția materialului din care produce opera artistul. Acesta e rebel, are anumite legi, și intenția primară e deviată puțin. Ceea ce rămîne e stilul. Pentru alții, „stilul e omul” (Buffon), pentru alții, momentul istoric și social, pentru alții, în fine, el e determinat de subiectul operei etc... Cu mult mai complet procedează Muller-Freienfels. El întrunește în noțiunea de stil toate aceste determinări și deosebește un stil ial artiis'tullui detierminat de spadifăcitatea lui; sufletească, un stil al influenței, prin oare miedM social își înscrie drepturile în opera de artă, un altul, al materialu-

lui din care e concepută producția, în fine, ultimul condiționat de natura cfontinultulu/i, a subiectului tratat.<sup>1</sup>

Fără îndoială că bronzul, cuvîntul, sunetul ori culoarea au fiecare aalte legi de exprimare, iar die pe altă parte, e tot așa de sigur că felul temei lairititice, de la roman la poezia lirică, ori de la portret la compoziție, cere anumite condițiuni de tratare. Dar ceea ce e însă fundamental într-un stil e exprimarea unor anumite structuri sufletești. Buffon a simțit-o acum aproape două secole. Prin particularitatea sufletească a artistului trebuie să deosebim însă nu numai felul organizației sale naturale, dar și eidJuelalția sa, adică iconvingerile sale despre viață și lume. În această atitudine generală se cuprinde felul special de ireacțiutrie al artistului în fața tuturor problemelor culturale.

Cu siguranță însă că stilurile individuale au ceva comun între ele într-o societate dată și într-un moment dat. Există între ele o armonie prestabilită, un acord de vederi și procedee care constituiesc la un loc un stil mai general, stilul epocii și stilul național. Dacă stilurile ar fi strict individuale, n-ar fi fost posibile toate școlile naționale de pictură, de literatură ori de sculptură, care caracterizează de la un capăt la celălalt istoria artei, adică istoria stilurilor. Toată lumea știe că a existat o școală flairnandă, una venețiană,, alta olandeză, spaniolă, orabriană, că a existat un rococo francez și umul german. Goticul, el însuși, uniformizat pretutindeni prin tendința universală a catolicismului, s-a diferențiat pe țări, fiecare din națiuni aducînd contribuția originalității sale la stilul catedralelor. Să compare cineva damul din Milano cu catedrala din Chartres sau din Strasfcourg și va vedea deosebirea.

Deosebirile de stil național sînt deosebiri de procedee, de tehnică artistică. Venețianul întrebuițează culoarea vie, strălucită, bogată în tonuri auxiliare, linie amplă și moale. El dovedește senzualitate și epicureism. Gîndiți-vă acum la pînzele lui El Greco, cu expresia lor halucina-

<sup>1</sup> Muller-Fneieinfels, *Psychologie der Kurtste (Der Begriff des Stils)*, în *Kiafkia, Lehrbuch der vergleichenden Psychologie*, t II, p. 105—106.

mm

torie, cu culoarea lor ternă, cu extazul lor pasionat. Două concepții de artă,\* două tehnici, două stiluri. Deosebirea de procedeu înseamnă însă, când privim mai de aproape, deosebiri de structură fiziologică, senzorială. Ochiul e diferit construit după popoare, și un autor german, Hagen Oskar, a avut dreptate să-și intituleze opera sa *Deutsches Sehen*, vizualitatea germană. Există desigur un ochi, o vedere germană, după cum există una italiană și una spaniolă. Ochiul se adaptează diferit la variate condiții de lumină și culoare. El se formează după mediul plastic, modificându-și funcțiunea după caracterul spațiului la care trebuie să se acomodeze.

Wolfflin a arătat luminos cum vizualitatea evoluează în funcție de timp și de specific național. Ritmul, succesiunea între linear și pictural, între plan și adine, tectonic și atectonic, unitar și multiplu, clar și confuz, care constituiesc, după el, categoriile esențiale ale oricărei plastici, se alternează și sînt selectate după o motivație psihologică culturală, determinată de sufletul poporului care le adoptă.<sup>1</sup> Dificultatea în oare se zbate plastica germană încă pînă azi e datorită imposibilității de a găsi o formă națională, proprie, specifică valorilor picturale oare au invadat Germania după Renaștere. Germania nu și-a putut asimila încă printr-un stil național Renașterea italiană. Ea caută și încearcă mereu. De aici, dezorientarea și adesea lipsa de originalitate a artei germane. Legătura între o anumită fiziologie a vizualității și sufletul culturilor și al popoarelor a evidențiat-o și mai bine O. Spengler, când a susținut că există o strînsă corelație între felul culturii și modul de a concepe și trata spațiul.

Dar aceste constatări sînt valabile pentru artele plastice, bazate mai mult pe senzații și mai puțin pe atitudini sufletești. Pentru că senzațiile, ca orice e fiziologic, sînt mai fixate într-un tip omogen, sînt mai puțin variabile, niai puțin individualizate. Ceea ce e psihic însă e mai aproape de influențele culturii și ale sufletului național. Un ideal nu poate modifica așa ușor o impresie optică ord acustică, dar el poate devia o credință, o jude-

<sup>1</sup> H. Wolfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung*, 1921.

cată ori un sentiment. Dacă nu se poate concepe pictură ori sculptură fără stil național, eu atît mai mult nu se poate concepe literatură fără un aistfel de stil. Ceea ce e probant pertru plasitilcă e cu atît mai probant pentru literatură.

În *Jurnalul de călătorie al unui filosof*, contele Keyserling, care a văzut o bună parte din națiunile pămîntului și manifestările lor artistice, ajunge, ca și Nietzsche, la concluzia că un popor e o unitate de stil. Ca să pricepi un' stil de artă trebuie să știi numaidecît mentalitatea poporului care l-a creat. Arta unui popor e cea mai bună diagnoză pentru psihologia sa etnică. Și invers, stilul unei arte nu poate fi priceput fără adîncirea mentalității naționale a cărei expresie este.

„Ca să pricepi un desen japonez trebuie să fi învățat japoneza, adică nu limba japoneză, ci atitudinea japoneză în fața imaginii. Clădiri ca acele vechi indiene nu sînt de apropiat cu ochiul obișnuit occidental; întrebarea nu este dacă le găsim ori nu frumoase, trebuie să ne dezvoltăm întîi organul pentru astfel de senzații formale... Chiar numai ca să priceapă arta italienească îi trebuie nordicului o (atitudine cu totul nouă.”<sup>1</sup> Elie Faure spune că, alături de literatură, aitia gotică arată prin excelență psihologia poporului francez. Nu s-ar putea pricepe cum trebuie sufletul acestei națiuni dacă nu s-ar tâlmăci și după felul în care s-a exprimat în arhitectura catedralelor. Dacă în literatură se vede mai ales caracterul latin și raționalist al culturii franceze, în gotic se vede sufletul său breton și nordic. „Ori de oite ori evocăm spiritul unui popor, numele omului care-l reprezintă cel mai evident în ceasul său cel (malî decisiv ne vine pe buze. Beethoven ne amintește Germania, Shakespeare — Anglia, Dante și Michelangelo — Italia, Cervantes — Spania, Rubens — Flandra. Cînd ne gîndim la Franța, ezităm. Michelet n-a știut să-și stăpînească inima și simțurile. Lui V. Bujgo îi lipsește noblețea. Lipsește celor miei buni povestitori, La Fontaine, Moliere, Rabeais, acea pasiune mistică care eroizează sufletul uman, care concentrează

<sup>1</sup> H. Wolfflin, *Das Erklären von Kunstwerken*, p. 24.

și rezumă într-un singur om puterile vieții din acel moment și definește în ochii noștri orientarea și destinul lumii. Ei bine, catedrala gotică are tot ce iubim în Hugo și Mihelleit, tot ceea ce găsim; în Rabeflais și Moliere, dar ea ridică prin turnurile și bolțile sale poporul francez la un așa entuziasm liric, încât îi oferă presentimentele supreme pe care artiștii noștri nu le-au atins niciodată: eroul francez e catedrala.<sup>1</sup> Alții iau mers și mai departe. Au găsit raporturi foarte strânse nu numai între caracterul național și stil, dar între rasă și stil. Rasa de nord, cea vest-europeană, cea est-europeană, cea dinarică, cea asiatică ar prezenta aceleași legi de stil în ce privește mersul și vorbitul oamenilor, atitudinea corporală, felul culorii în pictură, forma liniei, debitul verbal etc. etc.<sup>2</sup>

Fapt e că nimeni nu poate scăpa de această determinare stilistică. Scrupulosul artist, supraestetul Flaubert, el însuși, face parte din stilul național francez. Tinctura sa sufletească extrem de raționalistă, luciditatea excesivă, lipsa ide sentimentalitate, impasibilitatea, indiferența, toate acestea sînt virtuți prin excelență franceze. Flaubert, el însuși, s-a înscris într-un stil: realismul francez. Chiar doctrina „artei pentru artă” și justificarea ei prin scris constituie un stil: acea „écriture artiste”, acel exces de artistieism, de formă și de tehnic, 'caracteristic francez — după cum remarcă Simmel, fiindcă e excesiv raționalist.

S-ar putea obiecta însă că „specificul național” e indispensabil în constituirea și explicarea artei ca produs colectiv, dar că în opera de artă individuală nu e așa de vizibil. Vom răspunde că ceea ce e colectiv e făcut din indiviidual. Dacă stilurile individuale n-iar avea\* nimic comun între ele, stilul colectiv nu s-ar putea constitui.

Nimeni nu susține că e de ajuns să fii puternic național pentru ca să produci artă. O asemenea înțelegere simplistă a lucrurilor nu poate intra decît în capul acelor care nu pricep importanța factorului național în de-

<sup>1</sup> Elie Faure, *Histoire de l'art*, I.

<sup>2</sup> H. Gunther, *Rasse und Stil*, Munchen, 1926. în special p. 29, 85, 109.

9 terminareastilului. Operă de artă fără talent nu e posibilă. Aceasta e de la sine înțeles. Talentul e un element, un factor, cel principal încă. Aceasta rămîne stabilit o dată pentru totdeauna. Dar și Goethe, și Hugo, și Dickens au talent. Și Rembrandt, și Velasquez, și Tizian. Ce deosebește însă pe unul de celălalt?

« Desigur, în primul rînd, o anumită organizație individuală psihică și fiziologică. Dar, fără îndoială, în al doilea rînd, stilul lor național, adică reacțiunea lor specifică în fața lumii și a vieții, „Weltanschauung”-ul lor, cum zic nemții. Fiecare om, cu atît mai mult artistul (acestea e o banalitate), are în el două euni: unul individual, altul social. Fiecare individualitate se caracterizează de două ori: o dată se opune omenirii întregi prin structura sa limitat-socială într-o națiune, și a doua oară, se opune/cu ceala ce are el ireductibil personal față de ceilalți compatrioți ai săi, diferențiindu-se „sui generis” în sînul propriei sale națiuni. „Le style c'est l'homme”, cînd artistul se măsoară cu ceilalți artiști ai poporului său, 'dar „le style c'est la nation” cînd artistul se compară celorlalți artiști de alte neamuri. Cînd introducem „specific\* național” u facem altceva decît să completăm definiția talentului. Arătăm ceea ce are el comun (cu compatrioții săi) și ceea ce are deosebit. E tocmai ceea ce corespunde la o adevărată definiție: adică genul proxim și diferența specifică. Numai cine nu poate gîndi științific nu poate pricepe aceasta. Comparați între ei pe Dostoievski și pe Tolstoi, E oare de ajuns? Nu e necesar să-i comparăm și cu Balzac ori Dickens ca să-i pricepem complet?

« ^ n-are decît stilul individual (am văzut mai sus că acest lucru e imposibil, aici e vorba de tendința către individual, -adică de diminuarea sufletului social) nu poate fi decît un scriitor minor. Talentul său e mai mic, adică mai puțin. Artistul național are și stilul individual, plus pe celălalt, social. E deci mai bogat. Arta fiind expresia sufletului, aceea care se muncește să rămîie numai individuală va exprima mai puțin, adică va exprima mai redus, mai unilateral. Împuținați sufletul, adică sărăciți-l cu unul din aspectele lui, se va împuțina, se va sărăci și expresia. E așa de simplu!

Constatările acestea sînt verificate și de psihiatrie. Primul simptom al regresiei, al degenerării vieții sufletești atinsă de psihoză e îngustarea cercului conștiinței, limitarea cîmpului de atenție, a interesului. Un subiect atins de isterie, deisoriis de Pierre Janet, nu putea să-și concentreze atenția decît la un singur obiectiv deodată. Dacă vorbea cu cineva, puteai să strigi cît de tare ceva în urechi : nu auzea nimic. Nu recunoașteți aici obsesia — obsesia esitetomaniilor? Stilul național e acela care dă mai întîi originalitate... Dar această originalitate nu cade niciodată în singularitate, cum e cazul artiștilor care se forțează către un stil „strict individual”. Creatorul nu se mărginește la cîteva valori strict personale, înțelese doar de un grup restrîns, de o elită de inițiați. Originalitatea sa are o accepțiune mult mai largă. El e artistul întregului său popor. Și prin poporul său intră în relație cu toată umanitatea. Aceasta din urmă nu poate ține seama de milioanele de tipuri individuale și de psihologia lor specifică. Ea rezumă din economie și nu poate pricepe decît cel mult sufletul popoarelor. Pentru acela al indivizilor izolați n-ar avea nici puțința. Tot ce poate face un american e să priceapă tipul nostru național, dar nu poate adineci sufletul fiecărui individ românesc. I-ar fi imposibil. Stilul prea individual dulce la o (artă reisirînsă fără posibilitatea de largă înțelegere. Arta națională e arta lui Shakespeare, Racine, Moliere, Tolstoi, Balzac, Goethe. Arta individuală (și aceasta e națională) e a lui Barbey d'Aurevilly, Andreev, H. H. Ewers, Tristan Tzara, a lui J. Cocteau (nu din *Le grand ecart*, care e autentică literatură franceză).

Stilul care se muncește să fie numai individual are într-însul — în același timp — ceva efeminat, abstract, debil, degenerat, antivital. E ca acele specimene de nobleță secular ereditară, care prin procesul conservării de clasă s-au căsătorit mereu între /rude, oprind înmprospătarea rasei de la seva generoasă a mulțimii. Creațiunea individuală apare Himfatică și anitivitală, fiindcă încearcă să se disocieze de personalitatea totală și deci refuză concursul celorlalte funcțiuni, contribuția lor vie și suculentă. Artistul pur se consumă iute fiindcă nu mai e în contact cu viața. Șuvița secătuită, din care își extrage

puterile, nu se mai înmprospătează și se usucă. Talentul său moare încet de inaniție. Dealtfel, arta pură presupune aproape totdeauna o înmputinare a vieții. Exuberanța și sănătatea nu se lasă filtrate și canalizate : ele se revarsă impetuos și fecund.

Stilul cu tendință nuimii individuală e agreabil, interesant, dar e ușuratic și trecător. Ceea ce e individual e pieritor. Numai ceea ce e colectiv e durabil. Viața stilurilor „individuale” e scurtă, fiindcă posteritatea rezumă și simplifică, și păstrează numai generalul.

Stilul național în ceea ce are în același timp special (față de omenire) și general omenesc (față de individ) găsește exact acel loc geometric între tipic și caracteristic, care constituie arta mare.

Dalcă m-ar fi existat decît stiluri individuale, nici o operă de artă nu s-ar fi conservat. Istoria artelor ar fi fost o bizară arheologie, în care operele prezentate ca niște incomprehensibile texte de hieroglife ar fi chinuit mereu talentul de descifrare al erudiților. Puntea de legătură între ele și noi, adică elementul comun uman, ar fi lipsit. In locul plăcerii pe care oricine o are în fața lui Velasquez ori Tizian, cîteva maniaci, înarmați cu lupe, s-ar fi străduit în zadar să ghicească ce a voit să facă cutare pictor dintr-o curioasă masă de culoare. Căci, încă o dată, nu trebuie uitat că numai ceea ce e general trăiește. Originalitatea extremă, ca și snobismul care o susține sînt repede uitate, și e ceva 'înristător în acest cimitir al valorilor de o zi. Mi se pare că J. Cocteau a spus așa de frumos : „Le monde meurt jeune, c'est ce qui fait sa legerete si grave”.

## DE CE NU AVEM ROMAN ?

Înainte de primul război mondial, nuvela și schița au fost genurile preferate ale scriitorilor noștri. După război, cu tenacitate conștientă, urmărind o idee oarecum preconcepțată, toată lumea s-a îndreptat către roman. De unde mai înainte acest gen era o excepție, astăzi el constituie punctul de plecare al oricărui prozator. Această reacție e lesne de înțeles. Cel mai favorit loc comun al literelor române de acum două decenii era constatarea că nu avem un roman propriu-zis. Se cita cu oarecare indulgență *Viața la țară* de Duiliu Zamfirescu. Unii, mai îndrăzneți, alăturau și *Dan* de Vlahuță sau romanele istorice ale d-lui M. Sadoveanu, și lista trebuia numaidecât încheiată. După război, scriitorii maturi, ca și cei începători, n-au abordat alt gen decât romanul.

D-nii M. Sadoveanu, L. Rebreanu, Ionel Teodoreanu, Cezar Peltresou, d-n) Hortensia Papadat-Bengeseu și alți mulți mai minori s-asu consacrat aproape exclusiv romanului. Se simte în aceasta predilecție o intenție clară de a umple o lacună. Romanul ajunsese o iijpsă națională.

Nevoia acesteia de a realiza și în mica noastră literatură romanul e stimulată mereu de succesul pe oare-l are în toată Europa acest gen literar. S-a spus, cu drept cuvânt, că trăim epoca romanului, după cum feudalismul a trăit epoca epopeii, sau după cum vechea Eladă a trăit epoca dramei.

O întrebare firească se impune. Toate aceste eforturi făcute la noi au dus ele la creații propriu-zise, sau numai la compoziții apropiate? Cu tot avântul, cu toată predilecția pentru roman, putem spune că am săvârșit această cucerire deplină pentru literatura noastră?

Chiar dacă am admite că unii dintre scriitorii noștri însemnați au ajuns la rezultate importante în această privință, foarte mulți, cei mai mulți dintre scriitorii mijlocii își intitulează zadarnic compozițiile cu subtitlul „roman”, fără să ajungă măcar pe departe la caracterul acestui fel de literatură.

De unde vine această neputință? Care sînt principiile care îngreuiază apariția definitivă a romanului nostru ca gen literar curent? Ca și generația trecută, cu mai multe elemente la dispoziția noastră afetăzi, refacem și noi această griavă întrebare.

Revine lui F. Brunetiere meritul de a fi arătat, mai mult ori mai puțin științific, aplicînd metoda evoluționistă la transformarea și modificarea genurilor literare, că legile gustului public într-un moment dat se cristalizează în anumite preferinți de tehnică poetică, că apoi aceste preferinți se îndreaptă către alte procedee, cu un cuvînt, că genurile literare își dispută, într-o perpetuă evoluție, predilecțiile publicului literar. Viața colectivă, într-un moment dat, selectează, după credințele, moravurile și instituțiile sale economice, religioase ori sociale, anumite genuri. Există o strînsă concordanță între poetica timpului și structura sufletească a colectivității care o adoptă.

Genurile literare se transformă unele în altele, într-o viață mereu agitată.

În Franța, *Les Romans de la table ronde*, care erau simple epopei, se transformă în romane de aventuri, cum era *Amadis*, în secolul al XVI-lea. Acestea, la rîndul lor, dau naștere romanelor epice de tipul *Astree*. Cu o nouă evoluție avem romanul de moravuri : *Princesse de Cleves*, *Gil-Blas*, *Manon Lescaut* etc.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Bruinietiere, *L'evolution des genres*, p. 6-7.

Evoluția genurilor e determinată, fără îndoială, de felul psihologiei unui moment dat, de caracterul său etnic, de structura sa socială. Dar ea e determinată, în mare parte, și de fenomene de imitație de la popor la popor.

Popoarele de cultură mai slabă importă o bună parte din genul literaturii lor. Când domină gustul pentru epopee sau pentru roman, preferința aceasta se transmite de la un capăt la celălalt al continentelor. Toate neamurile își exprimă în același fel simțirile lor.

Mai târziu, când un gen în decadentă e pe punctul de a se transforma în altul, noua formă de exprimare a literaturii e nu numai influențată, dar chiar determinată de genul anterior din care s-a tras și a cărei transformare este. Viața genurilor literare are o anumită independență, o anumită autonomie, un domeniu propriu, explicabil prin legile lui intrinsece de filiațiune.

Tradiția joacă, așadar, un rol eminent în apariția noilor tehnici literare. E greu, aproape imposibil să apară un gen, dacă nu a fost precedat în istoria literară a unei țări de anumite altele. Se știe foarte bine astăzi că romanul a fost precedat pretutindeni de epopee. El nu e decât o anumită transformare a acesteia.

Aplicați acum aceste principii la istoria noastră literară. Noi nu am avut epopee propriu-zisă în felul lui *Nibelungen* sau *Gudrun*, sau în felul lui *Chanson de Roland*. Noi n-am avut decât *balada*, în orice caz, poezie epică de proporții mult mai mici, ou un conținut mai redus în evenimente și personaje, mai puțin: complicat, poezie epilcă în felul lui *Toma Alimos*, *Mihu Copilul* sau *Miorița*.

Dar dacă epopeea grandioasă, atunci când se modernizează, se transformă în roman, balada sau poezia epică mai mică se transformă numai în nuvelă. N-am avut, cu alte cuvinte, o preparație populară, inconștientă, de ordin colectiv, a genului care se cheamă roman, fiindcă ne-a lipsit epopeea. De aceea, nu avem astăzi decât nuvelă. Când literatura cultă începe să apară, ea își trage sursele de inspirație, modelele, genurile din literatura populară preexistentă. Scriitorii noștri n-au găsit în această privință nici o sursă populară prealabilă pentru roman. Ei n-au găsit decât povestirea epică scurtă, fixată la un eve-

niment și la un singur, ori la prea puține personaje, adică exact așa cum e prezentată acțiunea și conflictul dramatic în baladă. Când ne întrebăm astăzi de ce nu avem încă roman ca producție literară curentă, pe lângă alte cauze pe care le vom analiza mai jos, avem și pe acestea, de care trebuie să ținem seamă în primul rând.

Această primă constatare nu e încă pe deplin satisfăcătoare. Ea poate fi îngreuiată de o mulțime de obiecții de alt ordin.

Nu toate literaturile au avut o evoluție normală, geometrică, după care epopeea s-a dezvoltat direct în roman. Spuneam mai sus că predilecția unui popor pentru un anumit gen e determinată (pe cât condițiile sociale și sufletești o permit) și de imitație. E mai ales cazul nostru. În multe privinți, noi n-am creat, ci am adoptat creații de aiurea. Încetul cu încetul, instituțiile imitate au căpătat, după legea transformării formei în fond, o anumită realitate națională. Ce ne-a împiedicat atunci să luăm romanul de aiurea, adică să importăm acest gen, după ce diferențierea sau transformarea lui din epopee s-a efectuat în altă parte ?

De fapt, lucrurile așa s-au și întâmplat. Dar un gen importat târziu față de altul care se găsește de mult în tradiția noastră națională e cu mult mai artificial, cu mult mai nefiresc, mai puțin consolidat, adică tocmai așa cum se prezintă astăzi la noi romanul. Pe de altă parte, literatura noastră fiind recentă, asimilarea genului importat nu s-a produs încă.

Dar mai este încă ceva. S-ar putea întreba cineva de ce n-am importat romanul încă de la începutul literaturii noastre, adică de acum un veac, după cum am făcut cu teatru. Nici aoesita n-a fost precedat de nimic în literatura popoului. Dacă am fi început acum o sută de ani cu romanul, el ar fi avut astăzi o oarecare vechime și tratarea lui contemporană ar fi funcționat mai normal.

N-am importat de la început roman, mai întâi fiindcă e un gen mult mai greu, un gen care presupune o anumită cultură — după cum vom vedea îndată —, și, în al doilea rând, fiindcă structura societății noastre era de așa natură, încât se opunea la acest import.



Tranisfoirimianea epopeii în romain e determinată mai ales de două cauze : invenția tiparului și diotminația burgheziei ca Clasă cultivată- în societate. Cauze disparatie, oare, totuși, sînt într-o anuimiță măsură legate una de alta. Vom: vedea nulmiadleoît cum.

Epopeea e, mai cu seamă, produsul unei civilizații vorbite. Rapsozii, trubadurii cîntau, precum vechii noștri lăutari, vitejiile trecute ale clasei boierești. Tocmai fiindcă epopeea ori balada trebuiesc spuse, cîntate, ele au nevoie de a fi exprimate ritmic, în versuri. După ce tiparul permite ca acelst gen vorbit să poată fi și cetit, utilitatea versului nu mai e imperioasă. Epopeea delvine roman cavaleresc de aventuri, așa cum sînt romanele lui La Calprenede sau M-lle de Scudery, Gomberville : *Polexandre, Cassandre, Cyrus* sau *Clelie*. Dar mai mult decît atît. Fiindcă amatorul de roman nu mai e ascultător, ci cetitor, el poate gusta opera în singurătate, și nu în mulțime, ca mai înainte.

Contactul intim, direct cu opera cetită aduce o serie de consecințe. Mai întîi, devine necesară o anumită compoziție, care lipsea în epopee. Cetitorul privește retrospectiv proporțiile și limitele bucății pe care o cetește. El nu ascultă succesiv, furat numai de curgerea asociațiilor de idei pe care i le trezește trecerea unui pasaj la altul, ci azvirle din cînd în cînd priviri asupra întregului. Cînd cetește, el voiește o anumită rotuinziime, o concluzie finală, un dczri/odămint, care de multe ori; lipsește 'epopeii vorbite. Pe de altă parte, fiindcă cetitul presupune izolare, singurătate, cetitorul are timpul să adîncească, retrîind în gînd, în conștiința sa intimă, anumite episoade, anumite stări sufletești. El începe, astfel, să ceară romanului analiză psihologică, ceea ce nu putea cere în nici un caz epopeii. Iată cum invenția tiparului prăbușește un gen și aduce la ordinea zilei un altul.

Cel de al doilea factor trebuie și el avut în vedere. Epopeea povestea aventurile eroice ale clasei nobiliare, singura care, făcea războaiele, singura care, după tactica de atunci, prezenta superioritatea de a avea un cal și o armură.

Cînd în Europa apuseană, încă din secolul al XVI-lea, burghazia devine puternică, gustul literar începe și el să

se schimbe. Aventurile vitejești, ca subiect de povestire, o lasă rece, fiindcă îi sînt complet străine. Omul de mijloc cere autorilor să se coboare pe pămînt, să trateze fapte mai puțin eroice, mai puțin sublime, dar mai aproape de îndeletnicirile lui. Spiritul burghez e mai realist, mai plin de bun-simț. Cultura aristocratică a epopeii e conservatoare. Ea cere, prin epopee, recitarea mereu repetată a acelorași evenimente trecute. Spiritul burghez e progresist. El caută să monteze un roman tal vieții contemporane, pe care era fireisc să o iubească mai mult, fiindcă acum avea mai multă putere decît trecutul, carele lega de amintiri de subjugare. Cu cît crește, însă, acest public burghez, nevoia de a găsi veșnic teme noi (fiindcă cele vechi repugnă spiritului său anticonservator) trebuie să o rupă cu tradiția. Trecutul e cu desăvîrșire sacrificat prezentului. Iată cum invenția tiparului și formarea burgheziei au adus cu ele ruina vechii epopei.

Să aplicăm acum la istoria noastră aceste constatări. Cultura recentă în care se găseau țările românești a făcut din cetit o rară excepție. Balada oîntată, spulsă a fost pînă foarte tîrziu singura sursă epică. Și dînd a început cetitul, îndeletnicirea aceasta se exercita mai ales în clasa boierească. Toată lumea știe că pînă către sfîrșitul secolului al XIX-lea n-am avut burghezie. Structura agrar-orientală a societății noastre se dispensa de orice formă mai accentuată de capitalism. Comerțul redus la strictul necesar, care completa economia patriarhală de moșie, era exercitat de evrei. Lipsind clasa burgheză, lipsea și modalitatea și gusturile acestei clase. Poezia 'epică tradițională, episoadele romantice și vitejești erau suficiente. N-avea cine să facă importul romanului realist al vieții cotidiene și simple, singurul pe care-Lacceptă gustul burghez.

Importanța pe care a avut-o burghazia în apariția 'romanelor e colosală. Incepînd din secolul al XVII4ea chiar, dar mai ales în secolul al XIX-lea, romanul devine genul preferat al acestei clase. Să se gîndească oricine la publicul lui Dickens și Balzac. El a imitat și încurajat ro-

<sup>1</sup> Pentru aceste considerații, vezi R. Muller-Freiemfels, *Psychologie der Kunste*, și A. Thibaudet, *Le liseur de romans*.

manul fiindcă găsea o deosebită plăcere în această lectură. Dar la noi burghezia cetitoare lipsind cu totul, romanul n-a putut fi un gen preferat

Și fiindcă e vorba de influența publicului asupra apariției și dezvoltării romanului, să mai pomenim încă de un anume public. În studiul său remarcabil asupra originii romanului, A. Thibaudet scrie clar: *Critias* al lui Platan., *Cyropedia* a lui Xiemophon, *Satiricon* de Petroniu, sau *Metamorphosele* lui Apuleu, dacă rămân numai excepții incomplete și stângace, dacă tot talentul și ingeniozitatea l(y n-au ajutat la crearea unui gen literar original și fecund, adică dalcă n-au constituit încă romane, aceasta se datorește faptului că publicul lipsea și că alte genuri — epopeea, tragedia, mitologia, istoria — satisfăceau suficient gustul natural care împinge pe om să asculte povestiri. Calea nu era încă liberă pentru roman. Unul din aceste publicuri e burghezia. Altul, Thibaudet, îl vede în femeile care cetesc. După el, romanul e genul în care femeia „există”, în care ea (are o deosebită importanță. Creștinismul și feudalismul dezrobiseră, relativ, femeia. Dar în viața de curte ea visa și se plictisea. Singura ei resursă era cititul. Romanele, cu aventurile lor cavale-rești, extraordinare, îi satisfăceau elanurile imaginației. Curțile de femei încep să ceară romane în care acestea joacă rolul principal. Bineînțeles, aceasta înseamnă că dragostea devine temă principală a acestor compoziții, și anume dragostea în felul romantic conceput de evul mediu. Literatura ourteană a stabilit suveranitatea femeii. De la *Astree*, romanul cel mtai popular al secolului al XVri-lea, și până la *Madame Bovary*, importanța femeii în roman e din oe in ce mai mare. Istoria literaturii moderne sărată clar această corelație sitrînsă între dezvoltarea roimanului și a publicului feminin.

Dar și acest public lipsea în țară la noi. Situația femeii într-o anumită epocă și într-o anumită țară trebuie dedusă, considerînd situația culturală a bărbatului și reducînd-o cu un grad. Dar într-o țară în care bărbații nu ceteau, femeile trebuie să fi cetit și mai puțin.

Cînd în secolul al XIX-lea boierimea începe totuși să se cultive, ea învață numaidecît limba franceză. Femeile, mai ales. Dacă femeile din nobleță iubeau vreo lectură oa-

recare, apoi aceea era cu siguranță literatura franceză. Gusturile și predilecțiile relativ rafinate ale femeilor de boieri din buna societate moldovenească în secolul al XIX-lea, după cum ne mărturisesc autori competenți, în amintirile lor, cum e bunăoară Radu Rosetti ori G. Sion, sînt exclusiv francofile. Cartea (mai ales romanul) franceză era curentă în gustul feminin de la noi încă pînă la primul război mondial. Cine cetea românește? Foarte puține femei. Și chiar în epoca aproape contemporană (se pare că azi lucrurile s-au schimbat), numai lucrătoarele ceteau romane-foleton traduse. Era o problemă de amor-proprriu (și adesea o calitate pentru căsătorie) și de demnitate socială ca o tinără burgheză să învețe franțuzește pentru a putea ceti, pe lîngă romanul lui Zola și Mau-passant, pe acelea ale lui H. Bordeaux, G. Ohnet, Henri Ardei, Marcel Prevost, Andre Theuriet etc. Iată și în această privință romanul românesc sabotat de unicul public pe care ar fi putut să-l aibă de acum o jumătate de veac.

Lipsa publicului împiedică pe autor de a trăi din scris. El trebuie să aibă o altă profesie (funcționar, avocat), ceea ce îl distrage de la concentrarea necesară romanului. La urmă drmei, alt gen, de pildă, poezia lirică, e compatibil și cu o altă ocupație. Dar romanul (monopolizează forțele unui scriitor.

Din contra, posibilitatea de a trăi numai din scris dă autorului răgazul de a se adinei în materia epică. Brunetiere remarcă undeva că romanul a apărut atunci cînd scriitorul era dator să scrie mereu, pentru că publicul îi cerea noi subiecte și aceasta era pentru el un mijloc de trai.

E un adevăr cunoscut în sociologie azi că societățile nedezvoltate n-au *indivizi*, ci numai *mase*. Un puternic conformism gregar, în caire domnește cea mai strictă uniformitate, constituie mentalitatea comună. Toți membrii societății sînt lla fel, au aceleași gusturi, aceleași aspirații. Datina și tradiția predomină. Tentativele de originalitate și progres sînt extrem de rare, fiindcă individualitatea creatoare nu s-a degajat încă din mediul social, nu există independent ca o valoare autonomă. Sufletul

colectiv e singura realitate. El se impune indiscutabil, constrângător membrilor grupului, asimilându-i cu totul în masa omogenă.

Aceasta se întâmplă în societățile primitive. În grupurile ceva mai evolute, individualitatea apare, se desinează cu oarecare claritate, dar rămîne încă rară și sporadică. Cele cîteva personalități importante ale grupului sînt utilizate în politică devenind șefi de trib, de partid sau de religie, devenind magi ori preoți. Viața publică acaparează acel număr redus de oameni ceva mai deosebiți. Dar aceștia pot inspira cel mult istoria. Pentru roman trebuie să fie individualități, dacă se poate spune, private.

Literatura oglindește perfect structura societății. O societate fără individualități nu poate avea roman, fiindcă romanul presupune eroi miorali și aceștia nu se pot găsi în grupurile primitive. Romanul e povestea unor oameni caracteristici, originali, a căror viață se degajă chiar de la mediul cu care intră în conflict. Viața lor sufletească trebuie să fie complexă tocmai ca să fie posibil acest conflict, adică să apară în conștiința lor problema care-i torturează și-i îndepărtează de felul cum concep viața semenii lor. Romanul e legat de apariția conștiinței.

Dar, cum spuneam mai sus, nu toate individualitățile sînt bune pentru roman. Individualitățile publice sînt captate de istorie și mitologie. Romanul nu apare decît într-o societate așa de diferențiată în care orice om e, în felul lui, o individualitate. Romanul e povestea individualităților fără viață publică, fără strălucire, a individualităților modeste, înecate în masa mare a publicului. Persoane fără importanță istorică, dar cu mare semnificație morală. Romanul e povestea vieții și sufletului *individualităților private* celor mai caracteristice.

Verificați acum aceste cîteva constatări prin structura noastră socială. Cultura noastră e recentă. Cu atît mai mult viața sufletească pe care o creează cultura e rudimentară. Dar personalitatea e nan efect al culturii.

Dacă nu sîntem în faza societăților care n-au încă deloc individualități, sîntem totuși în faza societăților care au relativ puține caractere originale, complet detașate de ambianța înconjurătoare. Pe de altă parte, de îndată ce apare o personalitate, viața politică, economică, știin-

țifică o acaparează, transformînd-o în *om public*. Penuria de individualitate de la noi ne face să avem acea mulțime enormă de oameni obișnuiți, care sînt totuși persoană specifică și aultonlofme. Istoria falce concurență romanului, ceea ce nu se întâmplă în țările occidentale. La noi s-ar putea scrie ușor biografii ceva mai literare, povestind viața oamenilor mari pe care i-am avut. Biografia omului curent, a omului de rînd, care se schițează totuși evident original, cu viața lui sufletească aparte, și care e romanul, nu se poate face cu ușurință. *Individul nu e încă complet detașat de mediu : iată de ce romanul nostru întîrzie*. Cînd oamenii deosebiți vor fi așa de mulți, încît istoria nu va fi silită să se grăbească să-i conștate, romanul va putea apărea foarte ușor.

Cînd fiecare dintre noi, \*fără să aibă cine știe ce rol de celebritate în sitat, va fi în saltul, în familia, la moșia sau în silmpul său (apartament o persoană cu viață siufle-tealstcă autonomia, cu propriile sale probleme de conștiință, cu caracteristicul visurilor și aspirațiilor sale bine delimitat, atunci rotaalnul va fi o realitate.

Aceste observații se pot controla foarte ușor în literatura pe care o avem. Cînd e vorba de descris clase sociale, în care sufletul colectiv domină, cu puterea lui de asimilare omogenă, așa cum e țărănimea sau lumea mică a burgheziei, adică atunci cînd scriitorul nu voiește să înfățișeze indivizi caracteristici, ci numai figuri tipice din mulțime, el reușește de minune. Dar atunci cînd atenția sa se ridică la clasele subțiri, cultivate, unde individul, fără a fi complet realizat, totuși pretinde a fi, tentativele nu reușesc de cele mai multe ori. Și nu e de vină rdmamcierul; el vede și observă bine. Dar ide cele anai multe ori n-are ce observa, fiindcă materialul uman, el însuși, e amorf, confuz, lipsit de caracterul necesar. Nu talentul observatorului lipsește, ci calitatea materialului. După cum în biologie funcția creează organul, în literatură felul talentului se modelează, adaptîndu-se la materialul existent. Cînd se vor desena și în mediul nostru social individualitățile bogate și variate, ceea ce nu poate să întîrzie mult, romanul va lua și aici extensiunea de care se bucură în țările Occidentului.

Cauzele înșirate pînă acum, cauze care explică întîrzierea romanului românesc, sînt mai ales de ordin social. Mai trebuie indicată însă și o alta, care e în legătură mai mult cu psihologia noastră etnică. Dacă e adevărat că romanul presupune o psihologie individuală bine determinată, e tot așa de adevărat să spunem că acest gen nu se poate concepe fără un anumit *conflict* dramatic. Caracterul tare e combativ, imperialist. El nu se poate conține. Nevoia de luptă e pentru el vitală. De aici destinul tragic și tumultuos al eroilor lui Balzac, Dostoievski ori Toiști. Romanul e luptă, ciocnire de caractere. Fără temeritate, fără aventură nu există conflict, fără conflict nu există destin și fără destin nu există roman. Romancierul nu e numai un artist, un tehnician, creator de armonii verbale ori de descripții măiestrite. El e creator de viață, trebuie să fie un demiurg, un născător de oameni și de societăți, care întrece prin aceasta mijloacele eterate și debile ale artistului pur. Există în roman de multe ori un conflict între iartă și viață.<sup>1</sup> Marii creatori, de la Balzac la Tolstoi, au scris prost și au prezentat stîngaci. „Trebuie să notăm, încă de la început, că procedeul creator al romancierului se deosebește esențial de acela al artistului literar. Metoda romancierului e de a se îndrepta direct, «către lucruri. El este asaltat, condus de evenimente, de circumstanțe, într-aoeasita constă invenția sa. Ceea ce personajele sale pot spune sau pot face, iată ceea ce îl preocupă. Compunînd, el nu se gîndește decît la ceea ce povestește, li conduce viața cu întîlnirile pe care i le impune, cu gesturile, vorbele care-i sînt sugerate. El e întors în afară către aspectul real, uman-social al ființelor și al lucrurilor. Cum el inventează fără să se îngrijească de stil, limbajul său trebuie să fie direct, natural, veșnic în mișcare.”<sup>2</sup>

Romancierul nu e numai un artist. El trebuie să ereze viața. Dar viața, impresia vieții reies din luptă, din răzvrătire, din ciocnire și isfărimare de forțe și caractere antagoniste. Există acest conflict în viața noastră socială? O observație, oricît de superficială, a moravurilor de la

noi arată că ceea ce domină relațiile între oameni în societatea noastră, departe de a fi lupta, e tocmai *spiritul tranzacțional de compromis*. La noi, oamenii se opun rar în tabere vrăjmașe. Cînd se ivește o opoziție de idei sau de interese, cînd se desenează o înfruntare de tendințe contrarii, antagonismul durează prea puțin. Ne adaptăm prea iute, ne împăcăm prea ușor. Indignarea sau rancuna românului e prea efemeră. Sîntem prea buni, prea slabi, prea ușor uităm sau iertăm. Nu există nici în istorie, nici în literatura noastră rivalități îndelungate între familii sau între indivizi, răzbunări îndelung nutrite și răbdător studiate, nu există în general capitolul care se cheamă răutate de suflet. E un bine, dar e și un rău. Răutatea e începutul caracterului tare. Un președinte de republică francez a spus : „Les hommes ont rarement du caractère et quand ils l'ont, il est d'habitude mauvais”.

Și apoi spiritul împăciuitoare, adaptarea prea iute la medii și situații diverse e cîteodată jaciilă. „Aranjamentul” creează totdeauna o stare de spirit socială fără caracter epic. Toate acestea fac viața în țara noastră ușoară, comodă, simpatică. Dar nu e mai puțin adevărat că din acest gen de viață fără conflict nu poate ieși romanul propriuzis, tip Dostoievski ori Balzac.<sup>1</sup>

Dar toate acestea nu sînt decît un corolar al celor spuse mai sus, și anume că apariția individualității nu e încă un fenomen românesc curent.

Și poate, la urma urmei, după toate aceste considerații, trebuie menționată și leauza cea mai banală pe care o știm cu toții, care e poate cea adevărată și care le închide, le presupune pe toate celelalte într-însa : tinerețea, recenta culturii sale. Observare simplă și fără prea multă complicație. Dar pe lîngă simplitatea ei plină de bun-simț, această din urmă constatare, dacă n-are meritul nici de a fi nouă, nici de a fi interesantă, îl are cel puțin pe acela de a ne da speranțe în viitor.

1927.

<sup>1</sup> Vezi studiul nostru *Fenomenul românesc*. (Acest studiu tipărit de IVlihai Ralea în *Viața românească* se află reprodus în volumul *Între două lumi*, n. ed.)

<sup>1</sup> H. Massis, *Reflexions sur l'art du roman*, p. 13.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 23.

## DESPRE CRITICA LITERARĂ

Mi-sna întimpiat din cînd în cînd să scriu cîteva articole despre unii din scriitorii noştri. Se pare, însă, că critica literară e o meserie brevetată, în care nu sînt admişi decît diplomaţii unui examen, sau al unui stagiu de abilitare. M-am insinuat, astfel, ca un intrus într-o ocupaţie în oare n-am ce căuta. Unul din pontifii criticii noastre, deprins cu clase precise de ocupaţiuni, mi-a interzis accesul, pentru motivul că am încă o ocupaţie, aceea de profesor ide filosofice, şi că două mu slînt date' aceluiaşi om, după cum un obiect nu poate ocupa în acelaşi timp două locuri diferite în spaţiu.

Să presupunem, aşadar, că critica e pentru mine numai un „violin d'angnes". PriŞ această mărturisire radicală voi linişti poate tulburarea „specialiştilor" şi a profesorilor oficiali în această delicată şi inaccesibilă materie. Dar reproşurile contra amestecului meu în acest gen de ocupaţie nu se termină aici. Mi s-au făcut şi alte observaţii în această privinţă, acelea, însă, de altă natură;

Mă găseam odată la un restaurant de la Şosea cu un prieten. Specimen subţire din rasa scepticilor. O zi radioasă se isprăvisse printr-o seară calmă şi senzuală. O boare venită nu ştiu de unde ne alina frunţile noastre şi vîrfurile copacilor. Cerul se aprinsese deasupra cu toate strălucirile sale de sărbătoare. Era lume puţină. Masa fu-4 sese bună. Fireşte, discutam metafizică, care e totdeauna! discuţia oamenilor cultivaţi trecuţi de treizeci de ani după;

masă. Încetul cu încetul, ne-am coborît pe pămînt, şi convorbirea s-a precizat în jurul legitimităţii criticii literare. În rezumat, am fost aspru admonestat că mă ocup cu asemenea „fleacuri". V-aim spus că prietenul meu e distins şi blazat. Ghiciţi atunci argumentaţia sa. A face fizică, matematică, negoţ, copii, a zidi case; a planta grădini ori vii, a te îmbogăţi sau a petrece în desfătări, totul are un sens. Dar a te ocupa de lucruri care nu există? Căci cine nu poate face critică literară? Oricine are o idee, un cuvînt despre o carte. În critică poţi spune orice. Nu există nici criterii, nici control. Iar acei care inventează măsuri, canoane fine de apreciere, o ştiinţă de aparat pentru a capta baloane de săpun sînt simpli imbecili pretenţioşi. Fiindcă opera de artă e inanalizabilă. E individuală prin originea sa — artistul are o fire ireductibilă — şi prin rezultatul său, deoarece fiecare (cititor o interpretează altfel. Şi, apoi, ar mai avea sens să facă critică scriitorii de meserie, care ştiu secretele artei lor şi ale tehnicii pe care au întrebunţat-o. Dar aceştia sînt mai totdeauna inconştienţi faţă de procedeul lor estetic. Fac, dar nu ştiu să spuie cum fac. Să facă critică, însă, pedanţii profesori, ori gazetarii limbuţi, emiţînd fel de fel de ipoteze gratuite asupra unor intenţii care n-au existat! Vă aduceţi aminte cum A. Thibaudet a voit să facă pe Paul Valery cu de-a sila bergsoniană şi cum acesta s-a apărat spuînd că nu cunoaşte pe Bergson, că nu se recunoaşte în portretul pe care i l-a făcut criticul, că în orice caz se simte mai aproape de toate tendinţele opuse filozofiei lui Bergson şi recunoaşte ca tată spiritual pe raţionalistul Desearites. Deci, orice critică făcută de un altul decît un scriitor e ori o scolastică pedantă, ori o simplă divagaţie în legătură cu ceva. Charles du Bos şi-a intitulat modest volumul de critici: *Approximations*. Dar şi aceasta e fatuitate, căci critica nu e nici măcar aproximaţie. Culmea ridicolului e cînd critica mai dă şi sfaturi ori reţete. S-a văzut, de cînd există literatura, vreun scriitor care să fi scris după indicaţiile unui critic şi să fi reuşit?

Recunoaşteţi, desigur, în aceste decisive butade tot ce se recită despre critică, de la Flaubert încoace.

Marele scriitor, în minunata sa *Correspondenţă* (poate ^ea mai mare operă a sa), e indignat şi scîrbit în acelaşi

timp de această nefastă ocupație pe care o găsește inutilă și pretențioasă. Teoriile se inspiră, însă, de la cazuri concrete. Și Flaubert avea dreptate, fiindcă pe timpul său tronau, cu suficiență academică, îngîmfaiții și secii : Villemain, Niisard, Saint-Mare Giirardin. E drept că exista și Sainte-Beuve, dar pe acesta, nu știu de ce, Flaubert nu-l putea suferi. Se știe că Flaubert e pentru esteții puri ceea ce e Karl Marx pentru socialiști, adică decalogul, sursa și textul inițial. E ușor de înțeles atunci cât de iute a prins în mediurile artiste disprețul pentru critica literară.

M-am făcut, așadar, vinovat de un mare păcat. Am călcat într-un domeniu astfel încît am supărat și pe sceptici și pe dogmatici. îmi trebuie, deci, o justificare.

Mi-aduc aminte de prefața lui A. Gide la delicioasa sa carte *Paludes*. El spune acolo, textual, că așteaptă ca volumul să-i fie explicat și tălmăcit de cititorii săi. A avut un gînd oarecare, nu tocmai precis, și l-a așternut în cîteva rînduri.

De la el a plecat nedeterminat, nebulos, încărcat de sensuri variate și infinite. Forma definitivă a cărții se va înfăptui cum vor voi cititorii s-o deseneze. Ei vor modela-o, îi vor da o consistență, vor fixa-o obiectiv.

Cred că ceea ce spune Gide despre o operă de care nu era prea sigur, pe care n-o domina nici el cu multă limpezime, se poate întinde asupra oricărei opere, oricît de clară și de definitivă ar fi aceasta.

Orice gînd și orice expresie cuprinde un miez luminos și o periferie nebuloasă, un „halo” difuz care o înconjoară, orice gînd e o răscruce din care pleacă un drum ceva mai bătut și multe altele neumbrate.

Orice operă cuprinde, mai mult ori mai puțin, o intenție centrală și o mulțime de sensuri inconștiente, de virtualități nepotențiate, dar gata de realizare, poartă cu ea, înăbușite ori exprimate numai pe jumătate, atîtea sensuri care vin din subconștientul artistului, neprecizate și pentru el. *O operă e totdeauna mult mai bogată decît crede sau vrea creatorul ei.* Ea cuprinde fără voia lui posibilități de asociații, de sugestii, excitări mentale, altele și mult mai multe decît pe acelea pe care le-a indicat el. Ea are afinități care se leagă pe deasupra voinței inițiale a creatorului : semnificări ascunse pe care el nici nu

le bănuiește. O mamă naște un copil. Dar ea știe ce va deveni, care îi e destinul, în ce mediu și împrejurări are să cadă și ce va ajunge mai tîrziu ?

Cineva fundează o instituție, un spital, de pildă. În a doua generație, spitalul devine o clinică și în a treia, un orfelinat. Și-ar recunoaște fondatorul intenția primordială dacă s-ar scula din morți; după o sută de ani ? E ceea ce numea un filosof german „eterogenla scopurilor”. Din cantitatea de elemente pe care le conține o operă se dezvoltă aci unui, aici altul. Un aspect se chi/rcește *orii* cade în umbră, altul, selectat de împrejurări, crește și-i ia locul. *Dacă opera de artă n-ar cuprinde decît o singură idee, o singură intenție, ea ar muri repede*, adică odată cu dispariția autorului, care ar îngropa cu el și concepția sa. Din contra, o creațiune e cu atît mai valabilă cu cît aduce mai multe subsoluri, mai multe virtualități inconștiente, mai multe voinți secundare, altele decît aceea unică, a înfăptuitorului, și, pînă la un punct, opuse acestuia. Împingînd lucrurile pînă la aspectul lor paradoxal, am putea spune că o operă trăiește mai ales prin ceea ce n-a voit artistul, prin elementele pe care nu le-a evidențiat. Opera trăiește oarecum contra lui.

Din istoria carierei operelor lui Shakespeare sau Goethe se poate vedea că fiecare epocă a ales cu predilecție altceva.

Extensiunea sensurilor nebănuite, care dau viață și posteritate artei, o face publicul cu fantezia sa. El pune pe seama autorului, alături de ideea sa inițială, semnificații diverse, la care el nu s-a gîndit. Artistul e un singur individ și publicul o umanitate. El generalizează și îmbogățește mereu opera de artă. O face valabilă, interesantă pentru o serie cît mai mare de oameni, punîndu-i mereu pe seamă sensuri, aspecte și intenții noi. Astfel, o umanizează colaborând ou autorul. Acesta ne dă o schemă și noi o complectăm, ne dă un vas pe care îl umplem și-l deșertăm mereu ide la generație la generație.

Criticul e și el unul din cititori. Un cititor, însă, care are obiceiul să-și strige tare impresiile tuturor. Un cititor, însă, care găsește în opera de artă un sens nou ceva mai general, merit să intereseze mai mulți oameni, să le atragă atenția la alte aspecte care se pot dezvolta și care

au fost pînă acum ignorate. *Criticul e un creator de puncte de vedere noi în raport cu o operă.* El o face iubită și din alte motive, înțeleasă și prin alte prisme, îi aduce noi aderenți, formează un nou prozelitism, pentru că trezește noi interese, atrage cititori și oameni pe care vechile aspecte nu-i interesau. Adăugînd o nouă aripă edificiului, el îi face să trăiască încă. Și descoperind panorame neobișnuite, generalizează creația (artistului. Criticul întreține longevitatea artei.

Astfel orice interpretare critică, oricît de fantezistă, nu strică cărților și tablourilor. Criticii conving pe oameni că tabloul sau cartea cutare conține și ceea ce caută ei. Li mai adaugă încă o înfățișare, adică cîteva decenii de viață mai mult.

Autorii detestă pe critici. Dar aceștia sînt frații lor. Exemplu de abnegație mai mare e greu de închipuit. Ei colaborează fără vanitate la perfecția operei de a cărei celebritate numele lor nu e legat. Ei pun pietre la edificiul a cărei glorie finală se prinde de alte nume. Shakespeare, Goethe, Michelangelo sînt mari întîi pentru geniul lor. Dar sînt mari și pentru generalizarea, pentru amplificarea operei lor de către critici. Adică e mare un creator care oferă cît mai multe interpretări posibile (fie ei și simpli admiratori care nu scriu). Dar cine aduce vreodată o cît de mică laudă acestor anonimi batjocoriți de toată lumea în unanimitate?

2927

## CONTRADICȚIILE INTERNE ALE ROMANTISMULUI

Au trecut peste o sută de ani de cînd V. Hugo a scris celebra sa prefață la *Cromwell*, considerată unanim ca manifestul oficial al romantismului. E adevărat că omenirea modernă, mai ales de dînd a apărut spiritul istoric, e mai recunoscătoare decît cea veche. Dar grațitudinea are și ea adinei! motive interesate. Nu se manifestă la întîmplare. Ascultă de o logică internă, a cărei bază e aproape totdeauna o afinitate între momentul actual care comemorează și momentul trecut care e comemorat. Centenarele acestea sînt de cele mai multe ori certificate de asemănare. Selectăm din trecut ceea ce ne convine. Sărbătorirea nu e un act de dezinteresare și pietate, ci de multe ori o calculată căutare de precursori pentru a justifica unele afirmații ale actualității.

În rezumat, dacă se pomenesc acum o sută de ani de la manifestarea oficială a romantismului, înseamnă că nu am încetat complet de a fi romantici. Și dacă ne uităm cu atenție la ceea ce se petrece în jurul nostru, încheierea va fi rapidă. Iată cîteva constatări. Au ajuns pînă și la noi valurile unui înverșunat misticism vitalist. Prin acest cuviînt, de obicei nelămurit, se frînge cam tot ceea ce se opune raționalismului și sistemelor exclusiv intelectualiste. Adică se adoptă ca mijloc superior de cunoaștere, sau măcar de revelație, sentimentul, intuiția ori insidntiil. Macrele preot al aae&tei concepții e astăzi Bergson, pe care un comentator, R. Berthelot, l-a numit foarte

nimerit un romantic utilitarist. Dacă Franța, țară de bun-simț și de clară inteligență, nu și-a pierdut complet cumpătul în fața acestei brusce renașteri mistice sub aspectul filosofic, cultura germană voiește astăzi o reînnoire a vitalității sale, o transfuziune de sînge proaspăt de la civilizațiile mistice ale Extremului Orient. Tinerimea germană ide azi trăiește sub constelația lui H. Keyserling și O. Spengler. Romantismul acestuia din urmă e evident și înrudirea sa cu Bergson a dovedit-o Petre Andrei într-un studiu din *Viața românească*. Prezicerile acestea de decadență, de ruină a lumii vechi, de întoarcere la o altă lume, la o altă civilizație amintesc grozav de doctrina fraților Schlegel, de a lui Chateaubriand și chiar de a lui J. J. Rousseau. Din toate părțile se ridică astăzi în filosofic conceptul de „viață”, prezentat ca o spontaneitate pură, indeterminabilă, etern creatoare.

În literatură, același lucru. Un așa de perfect și de genial artist ca Anatole France e puțin gustat de ultima generație, fiindcă — după cum remarcă A. Gide — îi lipsește „tremurarea”\*, adică... romantismul. Exotismul lui P. Morand, tristețea incurabilă, metafizică (așa de asemănătoare cu „mal du siècle”) a lui H. de Montheirlant, exuberanța lui Giraudoux, Pirandello, Unamuno etc, etc, toate ne apar ca temperamente evidente de neoromantici. Rămîne excepția lui Paul Valery și Ch. Maurras. Dar asupra clasicismului celui dintîi se poate discuta. Puritatea sa aproape supravverbală, în orice caz supraconceptuală, amintește grozav de acea „schema dynamique” a lui Bergson. Și apoi firește că rămîn și excepții.

Să mai pomenim de artele plastice? Acolo, în toată anarhia contemporană, se poate desluși o singură trăsătură unitară: desființarea frumosului, vechiul apanaj clasic, și înlocuirea lui cu caracteristicul, virtute eminentă romantică. Rodin, Bourdelle, Cezanne, Van Gogh, 'zeii unanim respectați astăzi, precursorii expresionismului, au înlăturat aproape tot ce e senzual armonios, pentru a

\* în volumul *Comentarii și sugestii*, M. Ralea a folosit „inchiotodinea” în loc de „tremurarea”.

pune în loc pitorescul, decorativul și mai ales caracterul.

Sîntem, așadar, în plin romantism. Generozitatea celor care amintesc de trecut nu e altceva decît o imperioasă nevoie a prezentului. Mulți vor obiecta foarte ușor că unele din aspectele menționate mai sus nu sînt acelea ale romantismului, fiindcă ei se pun pe terenul unor definiții care n-ar putea să le înglobeze. Și discuția ar putea urma la infinit. După o sută de ani putem să ne înțelegem asupra noțiunii de romantism. Dar la constituirea acestei noțiuni va trebui să ținem seamă de toate formele mentalității romantice: de cea literară, ca și de cea plastică, juridică, filosofică ori politică. Să alcătuiam, așadar, un concept care să conțină și oarecum să explice prin caracterele sale toate manifestările romantice în diferite domenii.

Avem pînă acum două opoziții de idei care ne-au ajutat altădată la delimitarea acestui concept. Cea dintîi e opoziția rațiune-sentiment.

Clasicismul ar fi ordonarea unei opere după atotputernicia minții, care ține în frîu și dispune materialul cu disciplina ei severă. „Le clasicisme c'est du romanisme dompte.” Veleitățile entuziasmului, ale sentimentului și pasiunii sînt înăbușite și reduse la rolul de sclavi.

Din contră, romantismul e o izbucnire de forță neconținută, desfășurată fără disciplină interioară, după drepturile sentimentului și ale instinctului. Romantismul e etalarea și dezvoltarea afectivității. Elanul se manifestă fără nici o oprire. El e mereu stimulat. Nici o stăpînire de sine, nici o inhibiție, nici o ierarhie: sentimentele prezentate așa cum sînt, în curgerea lor naturală și nesilită.

Eroii prezentați de clasicism sînt oameni tari, stăpîniilor proprii, cum se întîmplă în comediile lui Corneille, unde învinge totdeauna datoria. Tratatul tehnică a temei ie strînsă ca în arcanse de fier în canoanele neînduplecate ale unei estetici prestabilite. În romantism eroii cîntați, de la Abelard și Heloise, Obeirman, Rene, Weirther, Don Juan, pînă la Rolla și Jean Valjean, își dau libertate vieții lor sentimentale, pe care o pun deasupra oricărei rațiuni



superioare. Iar tehnica, liberă și ea, disprețuiește orice normă, orice regulă de conformare.

Aceasta e antinomia cea mai cunoscută pe care se clădește definiția romantismului opus clasicismului. Ne-o indică aproape toate manualele. Dar oricât de evidentă ne-ar apărea, ea e departe de a ne satisface complet astăzi, când cunoaștem mai bine toate manifestările romantismului. Mai întâi, preamărirea sentimentului și denigrarea rațiunii nu e așa de caracteristică romantismului francez. Taine a acuzat marea revoluție de a fi desfășurat o orgie de raționalism, lucrând cu idei gata făcute, inspirându-se de la teorii contra sau pe deasupra realității. Revoluția Franceză, opera ideologică a secolului al XVIII-lea, credea într-o serie de abstracțiuni ou'm erau : „Fhonirne en soi”, „Fhomme naturel”, „le bon sauvage” etc, etc. Dar toate aceste noțiuni abstracte și gratuite i-au fost oferite de J. J. Rousseau. Cu tot afectivismul său, acesta, ori de câte ori făcea teorie socială, pleca de la aceste idei apriorice, care erau bunătatea omului natural, egalitatea desăvârșită, ideea de progres etc Romantismul, produs al Marii Revoluții Franceze, prin gustul său pentru progres, prin difuziunea științei, culturii și rațiunii, s-a menținut\* mereu aproape de raționalism. Franța n-a putut niciodată, asimila oofmijpiet romantismul, oare i^a venit ditn altă parte, I după cum, de pildă, Germania n-a putut niciodată asimila cu desăvârșire Renașterea.

S-a crezut multă vreme că — în schimb — romantismul german a fost mai mistic. Pentru unii, el a fost negarea oricărei puteri a rațiunii. Dar analize mai recente ne duc cu totul la alte concluzii. Unii din cei mai profunzi cunoscători ai romantismului german, O. Walzel, e de părere și dovedește cu texte că romanticii nelmți, inspirați de Kant, dau o deosebită importantă conceptului de rațiune.

Numai că ei voiesc o dezvoltare armonică a sufletului: și fac loc alături de inteligență și inimii. Dar ei sînt de parte de a da preponderență subconștientului și mijloace- lor sale de cunoaștere, cum ar fi de pildă presimțirea. En mu sînt „Geister-ahner”, oi „Ge&ternselher”. „Ei nu m mulțumesc numai cu sentimentul, ci îl subordonează ana-

lizei”. Perioada „Sitlurml und Draing”, foarte aprloalpe dfe Rousseau, adică mai ales de afectivismul său excesiv, se teme să nu turbure sentimentul, să nu-l dizolve, dacă îi alăturază și rațiunea. Romanticii, însă, nu. Analiza și autoanaliza e pentru ei virtute supremă. Ei vor veșnic să lămurească ceea ce e nebulos și vag. Psihologia proprie, sentimentul religios (vezi Schleiermacher), esența artei, totul a fost supus celor mii raționale analize.<sup>2</sup>

Gustul pentru analiza lucidă nu lipsește nici în beletristica romantică. Să compare cineva o poezie, sau un capitol de proză din epoca simbolismului, sau o poezie pură de Valery cu versurile și proza romantică și va vedea îndată cită claritate conțin acestea din urmă. Literatura antirațională, mistică, inspirată de stările subconștiente, apare mult mai târziu. Că literatura romantică tratează mai mult pasiune și sentimente sau că le justifică psihologia, desigur.

Dar Racine făcuse același lucru cu mult înainte. E adevărat că romanticii au arătat o deosebită predilecție aspectelor afective ale sufletului. Aceasta nu înseamnă că neglijează, disprețuiesc ori înlătură rațiunea. Convingerile lor filosofice, ca și tehnica lor artistică sînt clădite tot în planul rațional.

O altă definiție a romantismului, tot așa de răspîndită ca aceea „rațiune-sentiment”, e aceea care prezintă acest curent sub aspect strict individualist. Romanticul ar fi un dezadaptat, un egotist care nu se poate împăca cu timpul și cu semenii săi. S-a spus că el se refugiază; în trecut ori viitor, fiindcă n-are îndeajuns atîtea virtuți sociale ca să se poată ajusta grupului în care trăiește, f Eul său e hipertrofiat. El se crede, cu originalitatea sa, I; măsura lumii și centrul ei. Solipsismul și izolarea sînt caracterele sale. Turnul de fildeş îi e locuința. Disprețul și !' oroarea de miasă îl țin solitar și îndepărtat.

Această etichetă, devenită astăzi evidentă parcă, oonș ține fără îndoială mult adevăr. Dar asupra sensului și " cerințelor acestui individualism trebuie discutat.

<sup>1</sup> O. Walzel, *Deutsche Romantik*, p. 5.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 6.

Eroul de atunci se prețuia pe sine, desigur. Vom vedea îndată cum. Dar el nu se opunea totdeauna ireducibil și ostil cosmosului. Mulți din romanticii germani cel puțin erau panteiști. Ei voiau, din contră, o contopire cu marele tot, o fuziune cu universul, în care ființa lor mică și firavă să-și piardă urma. Se pare însă că panteismul și individualismul sînt noțiuni care nu se împacă.

Mai mult decît atît. Una din ideile dominante de care era inspirat romantismul german era aceea de organism. O tratase Goethe. După el, Herder, care vedea în spiritul colectiv anonim și inconștient o 'unitate organică de forță vie. Frații Schlegel susțineau că o operă de artă e cu atît mai perfectă cu cît seamănă cu un organism viu. Ideea unității funcționale o au toți romanticii. Ea apare însă mai evident decît la oricare la Schelling. 'Ca și filosofia naturală a Renașterii, ca și Giordano Bruno, Schelling își închipuie întreg universul ca un organism ale cărui diverse părți sînt solidare între ele.' în aplicațiile pe care le făcea la artă acestor idei, Fr. Schlegel speria : „Nu există decît două legi pentru arta poetică. Și amîndouă se reduc la același lucru — diversitatea trebuie, în mod necesar, să fie legată de o unitate interioară. Totul trebuie să fie' determinat ide această unitate,"

Dar artiștii și criticii care concepeau lucrurile așa de organic și unit legate nu puteau prețui excesiv anarhismul egoist. Și dacă unii din eroii romantici francezi pot fi priviți sub prisma individualismului, e greu de făcut același lucru cu romantismul german.

Însăși atitudinea socială a romanticilor germani presupune un puternic simț pentru ascendentul colectiv. Fr. Schlegel își asimilează repede ideea superiorității societății asupra individului, pe baza căreia își justifică politica reacționară Metlternich (și pe oare o susțineau în Franța un De Bonald ori Joseph de Maistre), și se pune în serviciul conservatorismului austriac (face chiar o campanie de conferințe în Rhenania și la Viena pentru același scop) care combătea individualismul marii revoluții. Wackenroder, Tieck, Novalis, Schelling au cam aceleași idei :

\* O. Walzel, op. cit., p. 39.

societatea e un tot organic, a cărui armonie individul nu are dreptul s-o tulbure.

Vom vedea mai departe în ce fel trebuie înțeles individualismul romantic. Accepția sa nu e aceea obișnuită, căci nuanța care-l colorează e de natură panteistică.

Ca să ne putem explica mai bine caracterele esențiale ale marelui curent care a îmbrățișat toată prima jumătate a secolului al XIX-lea, trebuie să căutăm o idee mai generală. O idee care să poată îngloba într-însa nu numai romantismul literar, dar și pe cel politic, filozofic, juridic etc. Cum am putea explica numai cu ajutorul individualismului sau sentimentalismului romantic intelectualismul unui Hegel, doctrina oirganicistă a lui Schelling, societariismul antiianarhic, panteismul, ideea de progres, atîtea și atîtea aspecte și forme ale mentalității romantice, fără să cădem în excluziuni nedrepte ori în contradicții flagrante ?

## II

Se știe că în Franța, Ch. VVîaurras și grupul de la *Action française* au deschis încă de mult o teribilă campanie contra romantismului. Argumentele lor sînt cam acestea : cultura franceză continuă și perfecționează vechea tradiție clasică greco-latină, făcută din claritate, rațiune și ordine.

Temperamentul național francez nu poate gândi lumea decît sub prisma acestor criterii. Romantismul, pe de altă parte, n-are nimic din structura acestor valori. Apărut dincolo de Rhin în lumea germanică, el are misiunea ca infiltrîndu-se în sufletul francez ca o otravă inasimilabilă să-l dizolve încetul cu încetul. Nimic comun între acest produs străin și civilizația franceză. Rolul său nu poate fi decît subversiv, fiindcă tulbură echilibrul sufletului național așa de bine ordonat.

Ideile lui Maurras, exprimate prin gazete, la întîmplare, au fost sistematizate de un discipol, Pierre Las-serre, într-o teză susținută cu mult scandal acum treizeci de ani la Sorbona.

Iată însă că acum oîtăva vreme, cunoscutul critic german Robert Ernst Curtius a publicat în *Revue de Geneve*, sub titlul *Civilisation et germanisme*, cîteva articole ca răspuns la teza lui Maurras.

El arată acolo, că totuși concepția clasică și raționalistă a vieții nu sînt singurele posibile. Contribuția germană la istoria ideilor și a sentimentelor nu poate fi situată sub firma rațiunii. Și nimeni nu va contesta că germanismul a adus și el o ideologie proprie și o formă specifică de cultură. Dacă la baza civilizației franco-latine e ideea statică de ordine irațională, de grupare ierarhică, de înlănțuire logică între noțiuni, concepția germană are alte caractere. Cu ajutorul lui Troeltsch și al altor cugetătorii germani, Gurtius arată că mentalitatea germană pleacă de la ideea de dinamism istoric, după care, realitatea, viața spirituală se afirmă și se completează mereu în forme nouă. Rațiunea suficientă, determinismul mecanic, cauzalitatea strînsă, ordinea și subsumarea conceptelor unele în altele sînt tipare arbitrare, în care germanul nu va băga niciodată firea cu sila. El e mai psihologic, mai individual în concepție, privește lucrurile în libertatea și varietatea lor naturală sub lumina spontaneității oare le creează. Existența se transformă mereu completîndu-se printr-un fel de proteism de aspecte. Cosmosul se realizează pe sine în afirmații succesive.

Privit cu toată atenția necesară, romantismul oferă în structura sa ideologică o adîneă contradicție. Plecînd de la ideea sau de la sentimentul spontaneității libere, a originalității specifice, constituind așadar noțiunea individualismului contra tipicului, romantismul ajunge, pe de altă parte, la o idee de totalitate, de absolut, de con-fundare panteistică cu existența. Romantismul presă-j pune diferențieri individuale, pe care apoi le îneacă într-o masă vagă de absolut și etern. Dar discontinuismul și monismul sînt incompatibile. Să urmărim cum s-a desfășurat această antinomie internă a mentalității roman-tice.

Din legătura ideilor între ele se va vedea că alunecarea de la o noțiune la alta e firească. Ceea ce nu se mai;

potrivește e doar rezultatul final cu premisele. Se va vedea astfel un caz foarte curios de idei contradictorii, care totuși se împacă între ele.

Ceea ce a produs original în cultură germanismul e fără îndoială romantismul. Romantism și germanism sînt pînă la un punct noțiuni identice. Urmează atunci că ideile de mai sus caracteristice spiritului german sînt valabile și pentru caracterizarea romantismului.

În adevăr, dacă trebuie să găsim cea mai generală noțiune care să cuprindă tot romantismul, aceea nu poate fi decît ideea de spontaneitate.

Din toate evenimentele cîte se pot întîmplă în jurul nostru, unele pot intra în cadrul gînirii noastre cauzale : acelea, sînt previzibile. Altele, prin complexitatea lor, depășesc categoriile noastre mentale : sînt imprevizibile. Principiul cauzalității nu poate îmbrățișa toată varietatea infinită a existenței.

întîmplările care nu se repetă, care nu intră într-o serie, acelea pe care le întîlnim întîia oară le numim originale, individuale, specifice. Cum a arătat W. James, concepția noastră despre lume se poate sprijini ori pe ceea ce e tipic, general, comun, ori poate considera mai ales ceea ce e inedit, nou, neașteptat.

Clasicismul nu a cunoscut acest gust pentru specific, pentru caracteristic și individual. El nu privea lucrurile în deosebirea lor, ci mai ales sub aspectul lor relațional. Îl interesa raportul de supraordinație ori de subordonație, aranjarea ierarhică a fenomenelor și lucrurilor între ele.-Armonia, una din aceste relații, era o calitate esențială a frumosului. Romantismul răstoarnă valorile. Estetica lor nu se inspiră de la frumos, care e o noțiune relațională, ci de la caracteristic, fie el chiar urît, care e realitatea unui lucru ori fenomen privit izolat. Ca și creștinismul, care altădată înlocuise frumusețea biologică plastică a păgînismului cu aceea sufletească, chiar cînd e reprezentată de un corp monstruos, romantismul alege orice subiect urît cu condiția să fie caracteristic. Atunci se creează întîia oară noțiunea de pitoresc.

Temele artistice se pot lua de oriunde : din orice timp și din orice loc. E cunoscută slăbiciunea romanticilor

pentru exotism. Cercul preocupărilor estetice se lărgeste enorm. Orice e unic, original, nou poate fi tratat.

Aceeași lărgire de sferă se realizează și în etică.

Atâtea aloțiuni criminale ori măldar deliictuoase se reabilitează, se iartă, se tolerează.

Se știe că Jean Valjean a fost condamnat pentru o pîine. Justiția severă a ordinii clasice l-a condamnat fără circumstanțe atenuante. Dar romantismul arată că un hoț poate fi de multe ori un om de treabă. A fura pentru a scăpa pe cineva din mizerie, a omorî pentru a răzbuna o ofensă etc, etc, iată atâtea crime care pot fi iertate. Scopul, intenția e totul. Dar prin aceasta se salvează multe lucruri nepermise.

Romantismul prețuiește extraordinarul, extravaganța, curajul, formează virtuți nouă, lărgeste cîmpul valorilor morale, reabilitează și ridică acțiuni considerate pînă atunci decăzute. „Les foroats subliimes, les paresseux de genie, les empoisonneuses angeliques, les imlonstres in-spires ide Dieu, les comediens sinlceires, les oaurtisanes vertueu'ses, les saltimbanquieis metaphysiiciens, lels aldultejeis fideles ne forment qu'une moitie,, la moitie sympathique, de l'hulmaniite selom le roimantisime.”<sup>1</sup>

Romantismul știe să vadă lucruri interesante pretutindeni. In orice descoperă aspecte demne de interes. Curiozitatea sa e universală. Ceea ce nu-l preocupă e numai ce e cunoscut, banal, tipic. El răstoarnă criteriile și nu stimează decît neobișnuitul. Cu toată pornirea sa de pamfletar, Pierre Lasserre are dreptate dînd spume : „En resume, l'autorite sous toutes les formes est usurpation,; brigandage, attentat contre la nature humaine, tout au moins simagree. Ceux qui rexercent ou y participemnt forment donc necessairement une portion oorrompue, meahante, stupide du genre hutaain.”<sup>2</sup>

Revoluția produsă de romantism în criteriile de apreciere n-are echivalent decît pe aceea produsă de creștinism. Acesta predica respectul bolii, al sărăciei, al umilinții, al degenerării fizice, într-o mentalitate care iubea pînă atunci sănătatea, bogăția, frumusețea. Și romantis-

mul ne învață să gustăm valori absurde. Numai că le scuzează și le face primite de hatîrul unui singur merit. El ne arată că sînt mult mai multe lucruri de iubit și admirat decît credem. Nu e nevoie să ne mărginim la ceea ce acceptaseră clasicii. Sub aspecte urîte ori umile se găsesc multe valori necunoscute. Universul e multiplu și tot e interesant. Romantismul încetățenește pentru atenția noastră tot ce pînă atunci fusese eliminat ori disprețuit.

Cultul originalității, al spontaneității, al caracteristicii descentralizează firea printr-o vie multiplicitate, pe care o substituie unui monism searbăd, monoton și omogen. Cosmosul clasic e centralizat, unitar și ordonat ; cel romantic e viu și anarhic. Pluralismul și multiplicitatea apar peste tot. Într-un studiu recent, L. Landry arată că romantismul se deosebește de clasicism ca unul de multiplu<sup>1</sup> Această opoziție se poate urmări în toate domeniile. Religiiile care presupun o singură forță divină ar fi clasice. Dualismul între afirmație și negație, lupta între Dumnezeu și Diavol, între Ormuz și Ahriman ar avea deja un colorit romantic. În filosofie, monismul, speculațiile asupra substanței, întinderii, cantității se apropie de tendința clasică. Cele oare tratează calitatea, devenirea, discontinuitatea se pot îngloba mai degrabă în formula romantică. În politică, sistemele care se bazează pe acțiunea indivizilor, a subgrupurilor, cum sînt clasele, comunele, au în ele ceva romantic. Politica clasică e aceea care stabilește unitatea și autoritatea statului, preponderența totalului social asupra fragmentelor, asupra grupurilor secundare.

Dintre artele plastice, sculptura și desenul — arte lineare — tind către coordonare și armonie : ele se inspiră de la spiritul clasic. Aceasta nu înseamnă, firește, că nu există și sculptură romantică. Rodin e doar prezent. Pictura, prin masele sale diverse de culoare, e mai aproape de mentalitatea pluralistă a romantismului.

După romantici, această infinită multiplicitate nu e dată de la început. Universul e în perpetuă devenire și

<sup>1</sup> P. La&erre, *Le romantisme frangais*, p. 215.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 216.

<sup>1</sup> L. Landry, *Classicisme et romantisme. Essai de definition*. Mercure de France, 1927.

mereu se completează pe sine, adăugându-și un nou aspect. Nevoia aceasta de perfectibilitate se prezintă la francezi sub un aspect mai clar. Cu un concept împrumutat de la ideologia secolului al XVIII-lea clasic încă — romanticii francezi n-au rupt-o niciodată complet cu clasicismul — acela al ideii de progres, ei concep istoria ca o veșnică întregire prin răspîndirea luminilor și culturii. Romanticii germani concep acest proces sub forma unei năzuințe inconștiente, oarbe, de completare, de ascendență perpetuă.

Iată o mostră franceză : „Le progres est le mode de Thomme. Le cri general du genre humain s'appelle le Progres ; le pas collectif du genre humain s'appelle le Progres. Le progres marche ; il fait le grand voyage humain et terresfere vers le celeste et le divin.”<sup>1</sup> Idealul suprem către care se îndreaptă întreaga fire e completarea, adică ideea de totalitate. Niciodată nu s-a vorbit mai mult de absolut ca în timpul romantismului. Exista atunci un sentiment dominant, poate cel mai central din toate preocupările școalei, acea sete de a epuiza totul, de a înghiți în sine ori de a se confunda într-o ființă care, aceea măcar, să nu aibă lipsuri, lacune. Romanticul e chinuit de ideea sfârșitului, a neisprăvirii, a incompletitudinii. Radicalismul lor voia tot ori nimic. Exuberanța lor era infinită și orice limită ori oprire îi jigneau dureros. J Divinitatea ea însăși, idealul suprem, nu putea fi decît | acea „Unendlichkeit”. Un lucru stăvilit, o dorință împli- f nită numai pe jumătate, un sentiment cu reticențe ori -j rezerve, o iubire mediocră, toate acestea făceau suferința | romanticului. „Le mal du siecle” era neputința de a im- j brățișa eternitatea și absolutul. Totul pînă la capăt — ] dacă capăt există —, iată cuvîntul de ordine. Dar cu cît X; universul e mai multiplu, mai plural, mai divers, cu atît 2 mizeria noastră e mai mare. Meschinăria sfârșiturilor, a frontierelor și a interdictelor ne condamnă mereu la par- \* țialitate și unilateralitate. Ce poate face puterea debilă a unui suflet eroic ? Care trebuie să fie măcar efortul sa ? Să înghită în sine cit. poate din minunatele aspecte ale lumii. Să ooniție cît mai multe fragmente de viață. J

<sup>1</sup> Hugo, *Les miserables*, partea a 5<sup>a</sup>.

25 > „r ? ^ / / j \* u . . . possible sa cautam ” car absolutul personalității, adică să ne realizăm completîndu-ne mereu m maximum de aspecte posibile.

### III

„... Helas, quelque vie je mejne, toujours je me tourmenterai d'une âcrete mecontente, pour n'avoir pu mener painallement les conteimplations du moine; les experiences du cosmopolite, la speculation du boursier et tant de vies dont j'aurais su agrandir les delices.” Strigătul acesta e al unui contemporan. E al lui Maurice Barres. Dar starea de suflet pe care o exprimă e a romanticilor de oriunde și de totdeauna. Dealtfel ea seamănă teribil cu aceea pe care o aveau acum o sută de ani corifeii romantismului. \* Ascultați pe Novalis : ^, Oimul perfect trebuie sa trăiască deodată în mai multe locuri și în mai mulți oameni. . . ! • trebuie să fie prezent la diverse împrejurări. Aceasta e adevărata, marea prezență de spirit care face din om un cetățean al lurnii.” Și iată acum pe Fr. Sidhlegel : „Un om liber și cultivat trebuie să vibreze filosofic și filologic, critic și poetic, istoric sau retoric, antic sau modern, ori- cînd, din plăcere, după culmi un instrumienit se poate acorda 'V în orice timp și în orice loc.”<sup>1</sup>

Romanticul amintește de omul Renașterii : aceeași lăcomie de completare. Dar dacă acela concepea acest lucru liniștit și lucid, romanticul îl dorește febril și însetat. El voiește să-și asimileze toate felurile vieții deodată. Faust, Rolla, Rene sufăr de incompletitudine. Și fiindcă nu au totul deodată, se dezgustă și nu mai vor nimic, se plictisesc de viață și de meschinăria ei. Existența turmentată, biciuită mereu de chinul realizării multiple care-l face să îmbrățișeze rînd pe rînd poezia, viața galantă, politica, în fine la urmă războiul pentru o altă țară, e caracteristică mai ales prin exemplul lui Byron. Și ceea ce admiră mai mult romantismul german e acea *Allseitigkeit*, I multilateralitatea desăvîrșită. Eroii romanelor franceze din I aceeași epocă au în ei toate atributele : ale divinului și

<sup>1</sup> Richarda Huch, *Die Romantik*, voi. I, p. 281.

ale diavolului. Găsim de toate în ei, și năzuința romantică nu a fost alta decât să arate complexitatea omului. Se știe cită ironie a avut P. Lasserre pentru aceste mozaicuri psihologice ale sufletului romantic.<sup>1</sup>

Dincolo, peste Rhin, nevoia de multiplicitate a mers pînă la un fel de adorație a *proteismului*. William Lovell, eroul romanului lui Tieck, „se mfacește că e schimbător ca un cameleon”. Fr. Schlegel aplică noțiunile kantiene de unitate, multiplicitate și totalitate în morală. El mai crede că însuși adevărul stă în multiplicitate și transformare.<sup>2</sup> Hegel face din teză, antiteză și sinteză baza dialecticii sale. Am văzut mai sus cum voia Novalis să participe la toate transformările vieții și să le trăiască rînd pe rînd. Nevoia faustică de schimbare ridică prioteismul la o înaltă valoare: „Wic ich beharne, bin ileh Knecht”. Proteismul e însă o mișcare transcendentă. Fiecare om tinde să se depășească pe sine. Orice moment trebuie să fie superior celui anterior. De la înălțimea ultimei etape săvîrșite în realizarea personalității absolute, totale, omul poate să-și contemple critic dirulul parcurs, să privească de la înălțime și cu luciditate trecutul. Evoluția noastră sufletească se îndeplinește astfel, încît fiilele achiziție nouă poate judeca pe celelalte. Această critică conștientă a sufletului evoluat față de formele sale anterioare, mai simple, constituie ironia romantică. Novalis spunea că „noblețea eului constă în libera ridicare deasupra sa însăși”. Fr. Schlegel definea astfel ironia: „Ironia e conștiința clară a eternei agilități a nesfîrșitului Haos”. Și apoi preciza: „Trebuie să ne ridicăm deasupra propriei noastre iubiri și ceea ce adorăm să putem distruge în minte: astfel ne-ar lipsi simțul pentru totalitatea lumii”.

Ironia\* socratică, aceea „care împletește ceea ce e sauru cu ceea ce e vesel și frivol”, e ținută la înaltă stimă. Bstetiiciianul K. W. Solger îi dă o atenție și mai sistematică în *Erwin*. Ironia este dovada și conștiința insuficienței noastre. Ea ne indică obligația de a ne completa încă, i de a ne transforma mereu. După concepția romantică, iro-

nia e un moment al evoluției. Acesta e și titlul pe care un critic l-a dat studiului său asupra ironiei la romantici. (F. Brugemann, *Die Ironie als entwicklungsgeschichtliches Moment*, vezi și O. Walzel, *op. cit.* p. 15 și 29.)

Totul duce după romantici la ascensiunea și amplificarea personalității, care, în maximumul ei de perfecțiune, trebuie să conțină multiplicitatea întregului Cosmos. Vorbeam mai sus de încercările de definiție ale romantismului sub lumina individualismului. Incontestabil că marele curent de la începutul secolului trecut era adînc colorat de ideea individului. Numai că acest individualism trebuie înțeles într-un anumit fel. Ceea ce înțelegem curent prin individualism e opoziția între individ și grup, la care s-a ajuns prin diferențiere continuă. Concepția romantică e însă exact contrară. Personalitatea completă a aceea la care se ajunge prin integrare, prin întregire succesivă. Romanticul nu tinde să se opuiască, să se deosebească de lume. El vrea să absoarbă lumea în el și să se identifice cu ea. Plecînd de la ideea de spontaneitate și evoluție, el ajunge la concepția pluralistă a multiplicității fenomenelor. Această diversitate uriașă a naturii lasă personalitatea fatal limitată și redusă la o nostalgie de completare, la acea „Sehnsueht”, floarea albastră a lui Novalis.

Conștiința nu se poate consola de a rămîne unilaterală și meschină. Ea tinde să îmbrățișeze, să asimileze totul, să realizeze acel intangibil infinit către care năzuiește inconștient într-un absolut de personalitate.

Totalitatea lumii poate să se oglindească încetul cu încetul în conștiința omenească.

Iată unde ajunge romantismul, adică la un rezultat opus punctului său de plecare. În sînul lui se zbat două tendințe aproape contrare.

Romantismul pleacă de la discontinuism, pluralism și proteism ca să ajungă la panteism și misticism. Ideologie caracterizată contradictoriu, în același timp de individual și de absolut, de parte și de tot; de deosebire și de confundare, de analiză și de sinteză. Dar mișcările ieșite direct din viața istorică nu se încurcă cu contradicțiile pe care numai sistemele raționale le creează în setea lor de unitate. Printr-un minunat și tineresc elan de viață, fizionomia specifică a acestui mare curent de sentimente și

<sup>1</sup> Pierre Lasserre, *Le romantisme frangais*, p. 199.

<sup>2</sup> O. Walzel, *op. cit.*, p. 16.

<sup>3</sup> R. Buch, *op. cit.*, p. 279.

idei s-a realizat cu toată antiteza sa internă. Romanticul conține fără îndoială în el o profundă contradicție, pe care însă viața sa bogată a depășit-o. El este ceea ce este, adică așa cum l-a produs timpul. Avem oare dreptul să-l judecăm după categoriile rațiunii? O formă istorică trebuie înțeleasă în ea însăși. E util să o pricepem sub prisma vieții, adică să-i prindem caracterele, așa cum se prezintă ele, nativ, nedesfigurată de nici o interpretare comparativă ori critică.

O problemă s-a pus cu destulă insistență în legătură cu pomenirea romantismului : e această mișcare o școală literară specială, produsă de anumite circumstanțe istorice, ori e o trăsătură de temperament, înscrisă în însăși firea omenească, o aptitudine, o structură sufletească de totdeauna? H. de Montherlant, întrebându-se dacă există romantism la antici, remarcă că această școală e cu mult mai veche, ea datînd încă de la Adam și Eva. Au existat totdeauna aspirații și tendințe de felul celor de mai sus, adică exuberante, visătoare, pline de imaginație, amorzate de infinit, curioase după detaliul pitoresc, individual și spontan, după cum au existat constituții sufletești calme, echilibrate, doritoare de ordine și unitate. Oare Racine nu reprezintă, de pildă, romantismul înainte de romantici? Sau Villon.? Sau Petrarca, Shakespeare? însuși Dante și chiar Minnesängerii sau poeții provenșali-? Astfel pusă, problema e insolubilă. Datele ei trebuie însă așezate altfel.

E necesar să distingem — mi se pare — între predispozițiile și realizările romantice. Predispozițiile sînt temperamentale. Ele au existat totdeauna sau cel puțin de cînd sufletul omenească se prezintă diferențiat în mai multe tipuri. Realizările romantice sufăr însă legea timpului, care e înscris în caracterul politic, estetic special apariției curentului și poate aduce deosebite variațiuni pe aceeași temă.

Locul diferențiază și el stofa nativă a aceluiași curent. Se știe cîtă deosebire a fost între romantismul german și cel francez. Realizările fatal nu pot fi identice fiindcă ascultă de felurite momente istorice și de deosebite specificități naționale.

Predispoziția romantică e o problemă de psihologie. Ca atare, ea variază mult mai greu decît realizarea, care e viciată, alterată în sensul atîtor factori de actualitate ori de circumstanță. Au existat și vor exista totdeauna suflete echilibrate, stabile și, pe de altă parte, suflete instabile. Unele care acceptă viața cum li se prezintă, cultivă instinctul de conservare, păstrează ceea ce au și trăiesc calmi, în-deplină concordantă cu ei și cu ambianța. Și apoi altele care sînt animate de un neastîmpărat diabolism, care iubesc riscul mai mult decît confortul sau comoditatea, care sînt proiectați mereu înainte, firi subversive, nemulțumiții tuturor satisfacțiilor, căutătorii de absolut și imposibil. În toate grupurile omenești, cei dintîi domină în marea majoritate și impun legea celorlalți, care n-o ascultă de obicei, și foarte rar reușesc s-o schimbe. Cînd și de ce izbutește cîteodată minoritatea febrilă și instabilă să fie ascultată și ea? Aceasta e chestiune de sociologie.

Saint-Simon, în istoria patetică pe care o amenințării din antichitatea cea mai depărtată și pînă astăzi, împarte epocile în organice și critice. În cele dintîi, conformismul și coeziunea sînt desăvîrșite. Societatea trăiește în echilibru stabil. Ea se hrănește din anumite adevăruri de care ține seama, produce valori pe care le respectă, adeseori e satisfăcută cel puțin în aparență — calmul și ordinea domnesc. E firesc ca asemenea timpuri să trăiască sub semnul clasicismului. Dar de la o vreme timpurile se schimbă. Unii indivizi înțeleg că aceleași valori nu pot trăi la infinit. încep simptomele îngrijorătoare de saturație, de nervozitate, de nemulțumire. Societatea se desparte în două : în cei care voiesc să conserve aceea ce au apucat și alții care critică înverșunat tradiția, voiesc s-o distrugă și să o înlocuiască prin valori nouă. Efervecența crește, gustul pentru schimbare e desenat, tensiunea e ridicată. Temperamentele echilibrate, conservatoare, amatoare de comoditate n-au oare căuta în asemenea vremuri. Timpurile își aleg alți oameni.

Apare atunci pe primul plan, ca selectată de împrejurări, acea minoritate exaltată de care era vorba mai sus. Misiunea revoluționară, își alege oamenii ei. E nevoie de schimbare. Acum trebuiesc oameni noi, prieteni ai miș-

lit

1  
h•

carii, firile nepotolite și pasionate de excepțional și extraordinar.

Clasicismul e mentalitatea societăților care rumegă și asimilează pe îndelete o ideologie în baza căreia trăiesc. Romantismul e mentalitatea perioadelor revoluționare, a timpurilor de tranziție, când se desenează idealuri nouă, sau a timpurilor de zbucium, când aceste idealuri găsesc rezistență și nu pot fi primite încă.

Alternanța clasicism-romantism a fost rară în trecut, fiindcă desfășurarea istoriei era lentă. Astăzi, când viteza transformărilor e alta, vom fi poate sortiți să asistăm, chiar într-o viață de om, la două, trei ritmuri de acest fel.

1927

m

•11

## MENTALITATEA ESTETICA ȘI TIMPUL NOSTRU

Dacă pe străzile populate sau în cafenelele înșesate ale unei mari metropole de astăzi ar apărea într-o bună zi - vreuna din figurile unui estete, așa cum era conceput în ultimele decade ale secolului trecut, bunăoară Barbey d'Aurevilly, Oscar Wilde, Theophile Gautier sau eroul romanului lui Huyisomams : Des Esseintes, oonsteirmarea față de această apariție anacronică ar fi mai mare decât dacă pe Calea Victoriei s-ar ivi călare, plin de superbă atitudine, Don Quijote, un cavaler în armură de cruciat, sau o pudrată perucă din vremea Regenței franceze. Ireparabilul ultraj al timpului n-a demodat cu mai multă furie nici un aspect al persoanei umane, încercat de-a lungul veacurilor, ca pe acela al estetului de acum o jumătate de secol. Nu fiindcă continentul nostru e sub arme, în biblice prefaceri, și fiindcă sub arme muzele tac, iar artiștii devin inutili, sărmani și disprețuiți. Dar chiar în țările fericite astăzi ale celor două Americi mirarea și neînțelegerea față de tipul estetic ar fi, fără îndoială, aceeași.

Niciodată în istorie două veacuri nu s-au opus mai categoric decât al nostru față de cel ce l-a precedat. Prefacerile istoriei angajează îndeobște o porțiune a patrimoniului spiritual anterior. Noua sinteză obținută e o combinație de elemente păstrate și de altele înnoite. Secolul al XIX-lea, cel mai creator din câte s-au perindat în lume, istoria civilizației europene, păstrează o bună parte din



moștenirea celui căruia i-a urmat. Ce se întâmplă, însă, de două decenii tinde la ruperea oricărei continuități, la o opoziție simplistă și clară de la *nu la da*. E parcă vorba de o furie de negare, de o tendință voită, obsedantă de contradicere. De o manie de a se înscrie în orice pkmieniu, în orice acceptare de valori, la polul opus credințelor secolului trecut.

Mentalitatea estetică e o comportare, o conduită legată de concepția de viață a veacului al XIX-lea. Plăcerea și creația estetică au existat totdeauna. O dovedesc desenele preistorice, muzica triburilor australiene, ornamentațiile diverse, contemporane cu aurora vieții civilizate : amuletele, talismanele, formele totemice, tehnica armelor sau a mobilierului primitiv. În această perioadă, valoarea estetică era contopită cu valori religioase, tehnice, juridice, magice. Apoi s-a diferențiat, luind un aspect mai independent. Perioadele din istoria civilizației, cum a fost cea elenă, au cunoscut chiar o cultivare a artei pentru artă. Conștiința punctului de vedere artistic s-a întruchipat în opere de reflexie, de cugetare estetică de la Renaștere încoace. Ceea ce s-a afirmat ca noutate pe la mijlocul secolului trecut în opera unui Flaubert, Baudelaire sau Wilde a fost altceva. A fost întâi grija de o disociere absolută a principiului estetic de celelalte domenii ale vieții.

S-a urmărit izolarea valorii de artă față de orice altă imixtiune a vreunui învecinat element spiritual. Artă n-a voit să mai aibă nici un raport, nici o apropiere, nici o contingență cu religia, cu morala, cu filosofia. A voit, ipertrofiată și singură, orgolioasă și disprețuitoare, să trăiască prin ea și pentru ea însăși.

Dar a voit și mai mult. A luptat să domine totul, să exercite un fel de dominație imperialistă asupra tuturor bunurilor și principiilor culturii, să se transforme într-o metafizică. Mentalitatea estetică n-a voit numai autonomia artei, dar a cerut imperios un panestetism care să interpreteze toate aspectele vieții, să pătrundă în toate unghiurile existenței, să transforme pe cetățeanul curent într-un mic Petroniu, al cărui catehism de comportare și de concepție a vieții să fie inspirat de cerințele formale

ale realizării sau contemplației estetice, Se vorbea de „crime frumoase”.

Se spune că, după ce amiralul de Coligny a fost asasinat în noaptea Sf. Bartolomeu, de prietenii ducelui de Guise, la vederea cadavrului acestuia, el ar fi exclamat : „Comme il est long”. Forma estetică a corpului interesa mai mult decât semnificația odioasă a crimei. Punctul de vedere estetic expropriase ceea ce găsisse în calea sa. El își permitea interpretări universale a tuturor valorilor după punctul său de vedere. Sub forma aceasta, mentalitatea panestetică nu era posibilă decât ajutată de o serie de caractere care determinau fizionomia culturii de atunci. Această curioasă „Weltanschauung” nu era viabilă decât determinată de însușirile principale ale ambianței spirituale a secolului al XIX-lea.

Care erau trăsăturile esențiale ale aceluia moment cultural ?

a) În primul rând, ceea ce aș numi *fatalitatea adevărului*. Știința pozitivă, evoluția raționalismului și a mecanicismului cartezian creaseră *revoluția industrială*. Preocuparea fundamentală era progresul științei și al tehnicii, care făgăduiau să amelioreze prin confort condițiile vieții sociale, ridicarea nivelului de viață, eliberarea omului din exploatarea de către om și înlocuirea acestui flagel prin — cum ziceau saint-simonienii — exploatarea universului de către om. Știința pozitivă crease o religie. Obsesiunea metodologică, prudența carteziană pentru a descoperi adevărul și aplicațiile lui au dominat secolul. Evitarea sub orice formă a iluzionismului subiectivist și susținerea docilă la obiect erau lozincile curente. Metodologia carteziană era la locul de onoare. Adevărul, oricare ar fi fost el, trist, odios ori abject, trebuia căutat și descoperit. Adevărul se impunea ca o fatalitate inevitabilă. Un fel de înclinare către ceea ce viața oferea mai puțin trandafiri, către josniciile materiei, ale animalității, sarcasmul pentru ceea ce părea gargariseală idealistă, pentru ipostazele sublimе, mărețe ale vieții, constituiau crezul comun. Adevărul trebuia descoperit cu orice chip și risc : „fiat scientia perat imundus”. O resemnare stoică în fața tristelor aspecte ale existenței ducea către un fel de *eroism al lucidității*. De aici, eliminarea iluziei, apariția naturalis-

t

i

"•II

W

• |

mm

SI}

mului ordurier — cum îl numește Leon Daudet —, a materialismului deprimant, extinderea metodelor științelor exacte la cele morale, scoborîrea prin atîtea filosofii genetice și evoluționiste a superiorului la inferior.

Prin eliminarea subiectivității și a iluzionării consolatoare, realitatea devenea o *rezistență*. Ea se impunea prin constringere. Lumea din afară, obiectivitatea nu mai erau o pastă moale, de prefăcut după cerințele noastre. Ea stătea dîrză în fața voinței umane și opunea refuzul, legile și condițiile ei. Concepția existenței ca o rezistență la tendințele interpretative de ordin subiectiv a dat stilul și demnitatea culturii secolului trecut.

b) *Pasivitatea contemplativă*. Dacă adevărul, adică condițiile obiective ale lumii, se suportă și nu se impun, omul devine mic și neputincios. El e — cum designa terminologia timpului — un „microcosm” pierdut în univers. Presiunea exteriorului, a obiectivului cere savantului să accepte și să admită, fără veleități voluntare, adevărul, oricare ar fi el. Omul devine pasiv și contemplativ. El se numește Rolla, Werther, Rene, „enfant du siecle”, atins de deznădejde, de desperare și de neputință. Intelectualul ajunge visător și inadapabil. El se mulțumește să-și trăiască viața în orgii de contemplație, în sterile și sublime plăceri de speculație cerebrală. Resemnat în viață, el creează mărețe sisteme de cosmogonii dezolate ori se mulțumește cu transportările extatice ale contemplației artistice, așa cum sînt înfățișate în estetica sehopenihauriană.

c) *Prestigiul culturii*. Valoarea cardinală devine astfel cunoștința științifică și artistică. Cultura e un instrument de descoperiri și de consolație. Înțelegerea prin inteligență, singura comunicare cu viața. Investigațiile, invențiile, tehnicile pozitive, creațiile artistice, cu un cuvînt, domeniul cultural apar ca singura cheazășie a progresului. Se creează academii, universități, ateliere, laboratoare. Se stimează și se recompensează eforturile culturale. Se încurajează și se susține în societate o castă de mandarina, așa cum numai cultura chineză a cunoscut. Mandarinatul devine funcția nobilă, clasa respectată și întreținută din sacrificiile națiunii. Popoarele sînt în plină emulație de alcătuirii culturale. Prestigiul omului cultivat crește enorm.

Față de alte categorii sociale, intelectualul apare ca un fel de aristocrație privilegiată. Popoarele își iau drept criterii ale superiorității lor nivelul cultural ia oare s-au ridicat. Legăturile internaționale prin congrese se stabilesc din ce în ce mai frecvent. Se obișnuiește a se considera gradul de erudiție ca valoare în sine. Ca și magii în triburile primitive, ca și sacerdoțiul la unele din popoarele orientului antic, intelectualii și-au trăit în veacul trecut poate cele mai frumoase zile din soarta lor. Mai tîrziu, aderînd la politica militantă, „trădînd” misiunea lor, ei au început să-și piardă prestigiul.

d) *Triumful adevărului* se datora toleranței intelectuale și liberei cugetări. Economiei mercantile îi urmasse o economie liberă, care înălțase burghezia la gradul de conducătoare în stat. Cu această clasă triumfă și noțiunea de personalitate. Renașterea, Reforma, Revoluția Franceză, romantismul creaseră deja avîntul individualității. Secolul trecut a fost *secolul individualismului*. Ecou al fenomenelor economice de structură liberală, pedagogiile, eticile, sociologiile s-au întrecut în a preamări drepturile individului și avantajele care decurg »din „cultul eului”, din prerogativele „supraomului”, a omului singur — omul tare. Carlyle, Nietzsche, Barres, Ibsen au fost preoții noii religii : „Fii o personalitate”, adică singularizează-te, izolcăză-te au fost imperativele, lozincele credinței dominante. Sfirșitul secolului, istovit de atîta atomism, a căzut în anarhie și neputință sufletească. Omul singur, neîncadrat, în față numai cu deznădejdea sa, n-a mai conceput ca soluție decît sinuciderea sub toate formele.

S-a realizat atunci un straniu paradox. Prin supunerea la realitate, prin resemnarea pasivă, omul devenea în ordinea metafizică un accesoriu al universului. Soluție de modestie și subordonare. *Dar scăderii subiectivismului în planul cunoașterii i se opunea creșterea enormă a personalității în domeniul moral și politic*. În rațiunea pură ~- subordonare, în rațiunea practică — afirmare agresivă a individului. Am avut, astfel, o curioasă structură culturală care nega și stimula în același timp personalitatea umană. Și, totuși, această contradicție s-a compensat, s-a echilibrat printr-o misterioasă armonie, cum cu-

noaste câteodată istoria, care a făcut creația fecundă și viața fericită.

e) *Stabilitate și previzibilitate.* Determinismul științific avea ambiția de a emite legi etern valabile. El nu se mulțumea să indice cauze. Determinismul credea că reușește, simplificând condițiile existenței, să prevadă viitorul. Viața elimina surpriza. Ziua de mișine era cunoscută mai dinainte și aproape nimic neprevăzut nu se întâmpla. Citiți colecțiile ziarelor dinainte de 1900, cu conținutul lor anodin, și comparați-le cu senzaționalul istoric al știrilor din gazetele de azi. Viața era — cum spunea Jules Laforgue — înăbușitor de cotidiană.

Chiar revoluțiile secolului al XIX-lea au în ele ceva precis previzibil. Ele au țeluri clare, determinate. Frământările au un făgaș cunoscut. Revoluțiile de azi au în ele ceva incoerent, tulbure, fără finalitate. Ele au atins un caracter estetic, din moment ce sînt revoluții pentru revoluții, fără a li se putea adesea indica un scop precis.

'Burghezia triumfă și ca orice clasă care cucerește statul voia conservare, adică perpetuarea stării privilegiate. Tonul vieții era așadar stabilitatea. Totul curgea în deplină securitate. Viața era încadrată în principii istorice de continuitate, de tradiție și de evoluție lentă și organică. Nu e o simplă întâmplare că în acest timp s-au lansat și au fost selectate și gustate filosofii evoluționiste. Tradiție cu ușoare schimbări, toleranță și înțelegere, satisfacție de a trăi fără surprindere și fără neașteptat. Suficiența, calmul și indolența satisfăcută a noii clase inspiră satira socială a spiritelor critice și rebele. Mr. Prudhomme, Mr. Homais, Titircă Inimă-Rea sau Trahanache sînt aceleași tipuri de burghezi de care secolul și-a bătut joc. Această temă n-a fost atîta — cum s-a crezut — o realitate românească, dar una europeană și de epocă.

Susținută de aceeași subconștientă nevoie socială de stabilitate și continuitate a apărut și eflorescența istorismului. Creațiunea tehnică, îmbătută de năzuință creatoare, avea nevoie de continuitate. Kohler, în cercetările sale asupra inteligenței maimuțelor, a dovedit că ceea ce face superioritatea omului e memoria. Și secolul al XIX-lea a avut memorie, adică instinctul continuității.

î ț  
I.  
I.  
;\n  
\\  
\  
|\*  
%  
\  
i {  
;\n  
|  
I  
I  
j ț  
m  
S:  
m  
\*  
K-  
md  
m  
m  
'»  
•  
W  
K  
M  
m.  
K  
M  
S  
wk  
M  
K  
•  
m  
m  
X

Tot din aceeași nevoie reiese și *formalismul* veacului trecut. Burghezia dominantă trebuia să fie conservatoare. Formele simt acitele cele mai eficace de prezervare socială. Ele osifică și fixează cursul istoriei. Ele creează inerția prin prejudecată și ritual. Simmel și Bergson au arătat pe larg acest lucru.

Astfel, formele dominau în secolul trecut. Forme de etichetă, de politețe, copiate după manierele aristocrației. Forme de judecată, de raționament, limitate în severități silogistice, pîndite de acuzarea erorilor sofisticii, de îndată ce lipsea un singur element din alcătuirea perfectă a canoanelor logice. Citiți o polemică de pe vremuri : numai reduceri la absurd, numai indicări de sofisme, numai deducții abil construite. Invectiva de azi, trivială și necinstită, a înlocuit aceste subtile și ingenioase arabescuri logice. Forme metodologice în 'relațiile omului cu natura. Peste tot, protocol și regulă fixă, care înăbușeau spontaneitatea. Secolul trecut a fost secolul juridic prin excelență, fiindcă a fost secolul procedurii.

Autonomia estetică și pamesteitismul sînt produse crescute și determinate de această ambianță istorică. Concepția vieții sprijinită pe frumos e un efect al epocilor de prestigiu cultural. Cultivarea facultăților sufletești superioare oferă artei posibilități maxime de dezvoltare. Orice artă are în ea ceva alexandrin. Ea apare și e cultivată în momente în care se prețuiesc superiorul sufleteș, conștanța, rațiunea, aspectele rafinate ale sensibilității. Triumful clasei burgheze instaurase — după cum s-a văzut — o perioadă de liniște și de securitate. În acest repaiols al istoriei, artiștii, ca și savanții, se pot concentra, în tăcerea bibliotecilor ori ale atelierelor, cu gîndul lor intim.

Epocile de conservatorism social au fost totdeauna prielnice actului creator. Formalismul care le întovărășește, predominant în toate domeniile vieții sociale, oferă o atmosferă deosebit de favorabilă fecundației spirituale. Formalismul estetic e o consecință a formalismului cultural. Epocile (revoluționare sînt mai ales epoci) de conținut, timpuri în care fondul nelucrat, grobian, fondul primitiv se revarsă asupra societății, fără nici un zăgaz. Consolidarea organizată îmbracă însă manifestările culturii în stiluri care tind să trăiască prin ele însele, să aibă o viață inde-

pendentă. Perfecțiunea elementului formal e o operă de răgaz.

Contemplația pasivă, cu tipologia de dezadaptați pe care o creează, ajută iarăși la felul artistic de a concepe viața. Refugiul în imaginație, în artificiu și în artă e singura soluție vitală a dezadaptatului. Firea pasivă e înclinată mereu spre admirație, spre comunicare cu ideile și cu operele de artă. Iar domnia individualismului oferă suportul indicat pentru elaborările conștiinței personale și ale problemelor ei, din care arta în primul loc. Astfel, totul încuraja în secolul precedent apariția unei mentalități estetice. Avîntul ei, după cum s-a văzut, tindea către o hegemonie spirituală a întregii culturi omenești.

Secolul trecut s-a sfîrșit, în 1914, ceva mai tîrziu decît valoarea lui aritmetică, după cum secolul al XVIII-lea s-a isprăvit în 1789, adică ceva mai devreme. De la 1918 pînă azi, adică în două decenii, s-a efectuat o revoluție morală de proporții uriașe. Creștinismului i-au trebuit oîlteva secole. Revoluția Franceză, adică liberalismul, a avut și ea nevoie de un secol — tot secolul al XVIII-lea nefiind decît o preparație a concepției individualiste și liberale. Lumea de azi s-a născut repede și prematur în douăzeci de ani. Asistăm la ceea ce biologii numesc o mutație, la un salt în vid, de o îndrăzneală neobișnuită. Orice continuitate pare ruptă, cu toată îndărătnicia celor care voiesc ca schimbarea să se facă mai dulce, pentru ca victimele să sufere mai puțin.

Dacă dialectica hegeliană a pendulării între contrarii a avut vreodată o aplicație mai clară, atunci azi s-a trecut fără îndoială de la teză la antiteză. Tot ce a fost ieri stimat, iubit, prețuit, azi e hulit, respins, disprețuit. Valorile s-au inversat pur și simplu, printr-un mecanism elementar de lanținomie. Bergson numește acest proces : legea dublei frenezii. „Se va constata că progresul se face printr-o oscilație între două contrarii ; situația nefiind exact aceeași, un câștig se va realiza cînd balanța va ajunge iarăși la punctul ei de plecare. . .

Fiindcă o tendință, avantajoasă în ea însăși, e incapabilă de a se modera altfel decît prin acțiunea unei acțiuni antagoniste. Înțelepciunea ar sfătui atunci o coope-

f rație a ambelor tendințe, prima intervenind numai cînd o  
i cer împrejurările, cealaltă reținînd-o în momentul cînd  
\ aceasta va depăși măsura. Din nenorocire, e greu de spus  
[ unde începe exagerarea și pericolul. . . Se va împinge  
\ deci mereu înainte și nu se va opri decît în fața iminenței  
\ unei catastrofe. Tendința antagonistă ia atunci locul ră-  
t mas gol. Rămasă singură la rîndul ei, ea va merge tot  
j atît de departe cît îi va fi posibil să meargă. Ea va fi  
i feacțiune, dacă cealaltă s-a numit acțiune. . . Singurul  
fapt de a ocupa tot locul comunică fiecărei din tendințe  
un elan care poate merge pînă la desperare, pe măsură  
I ce cad obstacolele ; faptul acesta are în el ceva frenetic,  
t Propunem să numim «legea dublei frenezii»- cerința ima-  
? nentă fiecărei din cele două tendințe de a urma pînă  
\ la capăt.”

m. Avem azi în fața noastră contrasensul exact al cre-  
B- diștelor de ieri. Transformarea istorică a pus în aceste  
B destituiri de principii o perfectă simetrie negativă. Să  
B examinăm idealurile trecute spre a vedea ce au devenit  
m în noua tablă de valorificare.

B a) *Triumful mitului și decăderea adevărului.* Înăbuși-  
B rea subiectivismului, rezistența realității exterioare, supu-  
B nerea la obiect, superstiția descoperirii adevărului, ori-  
Bf Cît de neplăcute, de descurajante ar fi fost aceste reguli  
mk sfinte ale conduitei intelectuale trecute, se efectuase cu  
Wt o stimabilă sforțare de onestitate, de lepădare de sine.  
& Probitatea era la temelie oricărei încercări spirituale.

B Artistul și savantul își recunoșteau răspunderi și aveau  
K în conștiința lor frică ide sancțiuni morale. Credințele —  
B într-un secol de scepticism, care avea și el în prudența  
B lui o adevărată și fermă onestitate — se formau pe mi-  
B găloase verificări. Credința totală nu se constituia decît  
Bl pe evidențe experimentale.

Bl'- Subiectivitatea închisă, refulată, se răzbuună deodată  
B brusc. Ea năvălește cu pretențiile unui nedreptătit toată  
m facultatea noastră de convingere. Asistăm astfel în tim-  
Be. purile noastre la un adevărat desfrîu subiectivist. Fără  
Bl nici un scrupul, credem numai ceea ce dorim. Au fost

' H. Bergson; *Les deux sources de la morale et de la reli-  
gion*, p. 320.

zvîrlite la o parte, fără nici o pudoare, toate garanțiile, toate controlurile metodologice, toate îndoielile. Adevărul în sine e puțin prețuit ori indiferent: se poate susține orice, cu condiția să satisfacă o trebuință. Dacă argumentele ori probele ne lipsesc, omul, transformat în șarlatan, trișează, inventînd tot ce are nevoie. Și se convinge pe el însuși, cu o minunată docilitate și cu patologică sugestibilitate, de tot ce are nevoie să creadă. Cum a remarcat H. Maisslis, chiar și cuvintele nu mai au nici un sens, fiindcă ele, pe deasupra convențiilor semantice, pot semnifica și un concept și contrarul lui. Limbajul devine uzat, inform, neexpresiv. Militantul și adversarul lui întrebunțează în direcții opuse aceleași cuvinte. Criticul francez cere, cu dreptate, în vederea oricărei reforme intelectuale, în vederea unui început de ordonare în exprimare, o afirmare a semnificației vorbelor, care au încetat de mult să mai corespundă unui conținut stabil. Statistica, istoria, logica, mutilate în toate chipurile, pot fi invocate în mod egal pentru demonstrațiunile cele mai contradictorii.

E de la sine înțeles că o asemenea stare de spirit duce la o enormă *eflorescență de mituri*. Poveștile acestea, făcute ca să susțină o biată încredere șovăitoare în propriul tău adevăr, trebuiesc crezute orbește, căci cea mai mică examinare le poate prăbuși pe loc, ca pe un castel de cărți. Ele sînt favorizate de lenea intelectuală care refuză să le examineze. Ele devin bunuri sociale, sancționate imediat ce sînt atinse. Ele se propagă cu viteză neînchipuită și țin loc de speranță, de certitudine, de consolare. Omenirea ar fi bolnavă fără ele. Universul se populează astfel cu nenumărați idoli grațiuți, cu basme neexamine, cu o lume de fantome și de iluzii, care servesc ca narcotice ale dezorientării generale. Ele se constituie în tabuuri sfinte și oricine ar îndrăzni să le conteste trebuie să ție seamă de furia dezlănțuită a seimenilor săi, turburați în somnambulismul lor.

b) Supunerea la realitate și la adevăr presupune pasivitate și comportare contemplativă. Mitomania presupune, din contra, *militantism*. Cine își inventă mituri pentru a-și sprijini cauza e un luptător. Voluntarismul său impune universului interpretări personale și agresive. Intelectualul dezadapat de altădată se transformă în pro-

• testatar. El nu se mai sinucide. Își scutură neurastenia și pleacă la luptă. Fiecare combate pentru o cauză, devenind partizan, sectar și intolerant. Blîndețea contemplației e bruscată de asprimea acțiunii. Indulgența, toleranța, controversa par viții blegi și dădădenite. Înșiși filosofii s-au coborît în arenă. La fel, preoții și artiștii. Vocațiile cele mai extatice s-au transformat în campanii. Cionnirea miturilor și a credințelor se îndeplinește aprig. Bănuiala și ura sînt sentimentele curente stărilor de fantazare, după cum simpatia și iubirea erau corelatele afective ale contemplației.

Acțiunea paralizază înțelegerea altora, scurtează perspectivele și împiedică considerarea fenomenelor „sub specie aeternitatis”. Fiindcă omul de acțiune nu se continuă pe el însuși. El începe mereu și nu se repetă niciodată, în fiecare dimineață el trebuie să combată altfel, altele fiind credințele luptei. Inconsecvența e legea lui, după cum unitatea de gândire și continuitatea e regula omului de cugetare, care nu renaște în fiecare zi fiindcă se perpetuează pe el însuși într-o idee, într-un sistem unic, inspirat de o concepție de viață unică.

• c) Prin creșterea enormă a aptitudinii către mituri și către militantism — două caractere prin esență anticulturale — era de așteptat și scăderea prestigiului culturii. Un fel de barbarie verticală, efectuată înăuntrul națiunilor, a urmat. Mandarinatul a căzut din privilegiile și prerogativele lui. Cultura n-a mai impus nimănui. Cercetările au continuat în biblioteci și laboratoare, duse cu aceeași asiduitate în indiferența totală a maselor. Ele se îndeplineau însă sub semnul specializării din ce în ce mai accentuate și sub acela al ruinării umanismului. Cultura tehnică și aplicată, studiile de specialitate s-au menținut sau chiar au crescut. Ceea ce se lega, însă, de idealurile omului, de năzuințele și aspirațiile lui spirituale era părăsit ori disprețuit. S-a zis că am asistat la o renaștere religioasă. Nici aceasta nu se poate afirma în mod absolut, în orice, caz, n-a fost vorba de o cultură sau de o metafizică religioasă, ci de forme simple, primare, legate de rituri anterioare, deseori lipsite de conținut. Către sfîrșitul veacului trecut, ideologi obosiți de excesul de civilizație, ca și Rousseau cu un secol mai înainte, au cerut

o reîntoarcere la natură, la sursele primare ale vieții. Un fel de cinism retrograd cerea inspirației de la forme de viață sufletească depășite. Au revenit la ordinea zilei instinctul, intuiția, inconștientul ca forme de cunoaștere. Bergson proslăvea în ultima sa carte, ca și Peguy, întoarcerea la viața simplă, bucolică, rustică. Andre Gide cerea barbari în literatură, vigoare și asprime, în locul manierismului prea rafinat.

Atenția publică s-a îndreptat către alte țeluri. Tehnica ou confortul pe care-l oferea a devenit preocuparea generală. Mașinile deveneau idoli unei societăți simplificate la un nivel de viață spirituală foarte sumară : automobilul, radio, avionul etc. s-au suit în Olimp și au ajuns zeii noștri. Ce-a mai rămas disponibil a fost acaparat de sporturi : tinerii le practicau pătimaș și cei mai în vârstă compuneau publicurile imense și turburi ale stadioanelor. Detronat, omul de cultură continua să trăiască în diferența generală.

d) Mulțimile delirante oare se pot vedea în zilele de gală ale diferitelor matchuri au devenit oarecum fotografia fidelă a noilor societăți. Mase, aglomerații peste tot : în trenuri, în hoteluri, în săli de spectacol. Cum a observat Jose Ortega y Gasset, elitele au dispărut, individualitățile s-au transformat în „oameni mase”, în unități umane egale și standardizate. Nimeni nu se mai îndoiește de ruina totală a individualismului. Urmele acestuia au dispărut aproape de peste tot. În muncă, în locul meșterului abil, au apărut *echipele*. Lucrul, profesia s-a îmbucăitănit anonim după regulile taylorismului, Locuința nu mai seamănă cu o căsuță izolată între pomii unei grădini, fiindcă s-a transformat într-un apartament dintr-un blockhaus. Micile restaurante patriarhale au crescut pînă la proporțiile ospităriilor mecanice pentru mii de persoane. Iar spectacolul distractiv e o sală imensă de cinematograf, unde își petrec recreațiile imense mulțimi. Colectivul a cucerit și doctrina. Filosofii deterministe și evoluționiste stabileau, prin relativismul lor, relații și influențe între fenomene individuale. Psihologismul și istorismul, așa de gustate acum cincizeci de ani încă, presupuneau autonomii personale, fapte unice, existențe și destinuri ori-

ginal. În locul acestora, au apărut „structurile” și „esențele” cu caracter absolut. Moritz Geiger susține undeva că fenomenologia, ultima ideologie gustată frenetic, e de esență aristocratică. Noi credem că structuralismul și fenomenologia sînt mai degrabă filosofii colective. În locul părților de existență deseentralizatoare, s-au introdus totalitățile globale. Viața se încadrează astfel în mase absolute, în sînul cărora se topecsc veleitățile individuale.

Paradoxul constatat în atmosfera secolului trecut, după care, pe măsură ce creșteau drepturile individului în morală, politică și economie, erau oprimate cerințele subiectivității în cunoaștere, logică și știință, s-a inversat și el. Acum asistăm la o enormă creștere a subiectivității în domeniul epistemologic, la o dezvoltare monstruoasă a mitomaniilor și, concomitent, la o ruină a importanței individului în ordinea morală și politică. Exact pe dos ca în veacul trecut. Nimeni nu se mai preocupă de prudențe și îngrijorări metodologice în stabilirea adevărului obiectiv, deoarece fiecare își are adevărul său, conform poftelor sale intime. În schimbul acestei orgii de subiectivism în domeniul cunoașterii, în ordinea socială drepturile individului au fost aproape complet anulate. Astfel, pînă și contradicțiile secolului trecut și-au schimbat termenii în sens antipodic.

e) Viața apare, așadar, frământată de misterioase enigme, 'zbuțumată steril, neputincioasă a urma vreo finalitate. Altădată domnea liniștea și — viața fiind organizată burghez, conservator și determinist — previzibilitatea. Prevăzătoare, instituțiile economice acumula, familiile își transmiteau patrimoniul, dreptul și morala sancționau abaterile și surprizele. Azi nimeni nu știe unde merge, pentru ce valori permanente luptă, ce rezultate va putea obține pentru eforturile pe care o depune. Continuitatea cu trecutul s-a rupt și legătura nu se mai poate face. Evenimentele apar spontan, nepreparate de nimic. Discontinuitatea e legea noastră. Problemele își modifică datele în fiecare lună. Filosofii, eliminînd determinismul, care era o soluție ide continuitate, \* au introdus haitusturi

\* M. Ralea folosește aci expresia „soluție de continuitate” în accepția exact opusă celei reale (n. ed.).

de tot felul între evenimente. Fiecare moment plutește în deplină nesiguranță, în deplină instabilitate. Vitalismul a creat un fel de generație spontanee. Mutațiile, revoltele, surprizele, totul e arbitrar, neprevăzut, surprinzător. Nimeni nu știe dimineața ce aduce cursul zilei. Avem o viață patetică și vibrantă de haos amețitor. Evenimentele sociale și ele au devenit imprevizibile. Tot ce păstra, tot ce asigura conservarea e îndepărtat.

E firesc ca într-o asemenea atmosferă să mișune filosofii desperării și ale îngrijorării. S-a dezgropat astfel, fiind selectat ca filosoful cel mai propice al ceasului prezent, turmentatul neurastenic danez Soren Kierkegaard. Confesiunile impudice ale acestui anost neputincios formează azi, ca și sistemul ieftin și verbal al lui M. Heidegger, un fel de evanghelie snobă a anarhiei morale a clipei de față.

Formele de tot felul care rezistau disoluției endemice, care mențineau cursul vieții la un nivel egal, au decăzut și au fost înlocuite cu ceea ce G. Sorel a numit 'acțiunea directă. Protocolul cel mai elementar al poliției ni se pare comic; iar raporturile dintre sexe au suprimat orice înconjur romantic, orice pregătire prealabilă, trecînd cu deosebită dezinvoltură la delicia acțiunii celei mai directe. Totul se execută rapid, fără complicații, animalic. *Decăderea formelor* indică o tendință revoluționară care se adresează direct fondului vieții, elanului biologic, fără nici o sinchiseală.

La toate aceste caractere a timpului nostru și în legătură imediată cu ele, trebuie adăugată și *demagogia tinereții*. Creșterea spontaneității, decăderea formelor, apologia acțiunii directe au drept corelat în valorificarea vîrstelor ridicarea pe treapta supremă a unei vîrste care e numai o promisiune.

Produsă de ambianța culturală a secolului trecut, mentalitatea estetică se va resimți adînc de modificarea revoluționară produsă în timpul nostru. Care e soarta acestei atitudini față de tabloul schimbărilor indicate?

Valorile estetice, favorizate de individualism, de contemplație pasivă, de formalism, de securitate și prestigiu cultural, se găsesc într-o teribilă criză. Viața lor în

cadrul epocii noastre e penibilă. Disprețul ori indiferența, le întîmpină peste tot. Despărțite de factorii care le-au produs, izolate de mediul lor natural, ele trăiesc azi zile grele doar în câteva conștiințe de specialiști ai artei ori filosofiei.

Se poate întreține speranța vreunei renașteri?

Mai întîi, e vorba numai de discreditul unei anumite estetici, și anume aceea legată de cursul evenimentelor secolului al XIX-lea. Tendința estetică în natura omească e permanentă. Ea îmbracă însă în decursul istoriei aspecte și ipostaze variabile. Formula care s-a impus în secolul trecut a fost legată de două caracteristici mai ales: formalismul și originalitatea expresivă. Prin primul caracter s-a încercat o autonomizare a formei, încercîndu-se a se demonstra că tehnica și aspectul formal sînt realitatea ultimă a artei. Așa au voit Flaubert în roman, impresionistii în pictură, poezia pură cu Mallarmé și Valéry, Debussy și școala sa în muzică. Prin al doilea caracter — căutarea și exploatarea originalității —, estetica dovedea geneza ei individualistă. Dar pînă în pragul secolului al XIX-lea, arta era mai ales preocupată de conținut. Ideile filosofice, considerațiile morale, narațiunea epică, subiectul formau un fond dens și bogat, care trecea pe primul plan. Perfecțiunea formală era o grijă secundară. De'asemeni, pînă la romantism, căutarea originalității n-a format vreo preocupare în sufletul artiștilor. Din contra, supunerea la o regulă, la un canon consacrat constituia suprema valoare în critica artistică. Așadar, formula estetică, formalistă și individualistă, a veacului trecut nu e singura posibilă. Se poate concepe o adaptare la alte idealuri. Din trăsăturile principale ale culturii actuale, din colectivism, tendința spre mituri, decăderea formelor, discontinuism, spontaneitate, se poate concepe o altă estetică, care să fie fundată mai ales pe conținut, cu o atenție mai mare pentru idei sociale, morale și religioase, care să se inspire din tendințe colective, să reflecteze mai mult viața grupului decît a individului, care să lucreze cu un material imaginativ și fantast mai mult decît cu unul senzorial, cum voia formalismul trecut, oare să tindă către o revenire la surse naturale, primitive și care se împrospăteze arta.

Unele din aceste tendințe au și început să se realizeze în arta recentă, ceea ce dovedește că dacă nevoia estetică e eternă, felurile ei de realizare sînt variabile. Va ieși, fără îndoială, din frământările timpului nostru o estetică adecvată. Mentalitatea estetică n-a dispărut pentru totdeauna cu împrejurările care au determinat-o. Poate fi vorba de o transformare a esteticii și în nici un caz de un apus definitiv al ei.

Dar oricare vor fi variațiunile în care se întrupează unele principii estetice, există în artă totuși caractere comune tuturor epocilor, tuturor școlilor, tuturor curentelor. Acestea îmbracă oarecum un caracter de eternitate. Ele rezistă eroziunii vremurilor și înfruntă toate schimbările. Din ele se poate scoate antidotul la excesele vremurilor. Caracterul lor educativ e de netăgăduit. Pornirile paroxiste ale timpurilor de tranziție pot fi potolite, compensate prin balsamul practicării unor virtuți estetice. Căci totdeauna arta a însemnat o valoare de echilibru a omenirii.

Așa, bunăoară, arta a însemnat oricînd și oriunde o operă de civilizare și de umanizare. Artă și umanismul au apărut simultan în istoria culturii omenеști. Acolo unde fenomenul estetic a fost prețuit, valoarea omului, a frământărilor și a luptelor conștiinței a fost de asemeni menținută. Simpatia simbolică ce e conținută totdeauna într-o operă artistică facilitează transpunerea în sufletul altuia, identificarea cu suferințele și zbuciumul său. Artă umanizează o societate. Și dacă valoarea omului e azi în scădere, dacă umanismul încearcă vremi de amurg, mentalitatea estetică poate opri ultimele rătăcirii.

Pedagogia artei sugerează de asemeni dezinteresare, asceză, dematerializare. Chiar dacă contemplația estetică nu se săvîrșește totdeauna în extazul imaterial, în care instinctele vitale amuțesc complet, așa cum a descris-o Schopenhauer, nu e mai puțin adevărat că emoția produsă de operă e departe de orice calcul utilitar și de orice interes trivial. Antrenamentul unor astfel de emoții e cea mai potrivită conțină-ctravă față de pornirile adeseori bes- < tiale ale unei culturi în criză.

Dar ceea ce timpul nostru are mai ales de învățat din esența fenomenului estetic este ordinea și măsura. Va-

lery a insistat adesea asupra criteriilor de ierarhie și organizare a artei. Proporția și armonia topesc exagerările și deșănțarea unei epoci fără echilibru interior. Exagerarea pătimește ca și barbaria năvalnică, disproporția monstruoasă ca și paroxismul isteric se dizolvă prin acidul corosiv al bunului-gust și al calmului armonic.

Să scoatem din anacronismul lor de o clipă valorile estetice. Să le opunem dlrz exceselor timpului. Misiunea lor va fi covârșitoare.

1941





(PRINȚESA BIBIȚA)

Criticii de artă explică minunatul simț al proporției, echilibrul perfect, dozarea stilizată a valorilor din pictura lui Velasquez printr-un fapt curios. Prizonier în Escorialul lui Filip al V-lea, silit să plăsmuiască portretele sarbezilor infanți, nu căpăta oarecare libertate decât când începea să cadă amurgul. La ceasul acela își făcea el plimbările. Încetul cu încetul, ochiul său se desprindea cu culorile estompate într-o desăvârșită armonie. Vizualitatea sa obișnuită cu luminile crepusculare nu mai putea pricepe brutalitatea tonurilor excesive, a liniilor prea reliefate, a discordanțelor de orice fel.

Poziția d-lui Jean Bart în literatura românească e asemănătoare cu aceea a lui Velasquez în pictura mondială, în raport cu ceilalți scriitori români, același simț al proporției, același calm, același bun-gust. Nimic care să surprindă. Nici un efect bombastic, nici o hipertrofiere a unui singur element în dauna celorlalte. Dl. Jean Bart e cel mai *occidental* dintre scriitorii noștri. Psihologia barbarului se definește mai ales prin disproporție. Un caracter dominant, exagerat morbid, tiranizează totul. O patimă unică, ipnotică, schiloadă închide ochii conștiinței asupra lumii exterioare, întunecînd — prin exclusivitatea imperioasă a unei singure tendințe — multiplicitatea infinită a existenței. Barbarul e un obsedat. Iată literatura rusă. Măreția ei e amputarea ei. Forța ei e un fel de schilodenie sublimă : frumusețea stranie a eroilor săi

iluminați de o singură și sfântă preocupare ; occidentalul, dimpotrivă, e eclectic și multilateral. Elementele sale sufletești sînt dozate într-un strict echilibru, atitudinea în fața vieții e armonică și calmă. Prototipul occidentalului e eroul Renașterii : un Benvenuto Cellini, un Pic de la Mirandiolle. Curiozitatea lor e neînfrinată, știința colosală, înțelegerea deplină. Cu mai multă stilizare, același tip retrăiește în secolul al XVIII-lea francez : un Voltaire, Grimm, Laclous.

Dl. Jean Bart e din această familie intelectuală. Poate fiindcă nesfîrșitele călătorii pe care le-a întreprins și care i-au îmbogățit știința, neutralizîndu-se reciproc, rozîndu-și asperitățile, s-au îmbinat într-o ordonată complexitate. Poate că multiplicitatea profesiunilor pe care le-a îmbrățișat i-au variat perspectiva și mentalitatea. Poate că, în fine, poziția sa ide intelectual, originar diotr-o clasă mijlocie, l-a așezat ia răscrucea comună de unde pornesc toate cărările.

Această figură occidentală e prețioasă prin raritatea ei într-o literatură ca a noastră așa de neinițiată la clasicismul Apusului, chinuită, zbuciumată de aspirațiuni, adeseori așa de deșănțate.

Iată cîteva consecințe ale acestui portret moral oglindit în literatura sa. în primul rînd, *calmul, răbdarea*. Nici o nervozitate, nici o pripire. Dl. Jean Bart își alege subiectul în tihnă. De multe ori e o temă umilă, fiindcă lipsa oricărui romantism îl îndepărtează de la situațiile excepționale, strigătoare. Un pescar rus în deltă, un suflet fatalist de musulman cum sînt atîția, o fată bătrînă din Sulina, de o *banalitate așa de caracteristică*, încît, prezentată aproape ca un simbol prin umanitatea și generalitatea tipului, ea e totuși așa de vie că fiebare o poate confunda cu o cunoștință personală, întîlnită cîndva în viață. A reda *specificul banalului* e desigur culmea artei. Dar el nu poate fi redat decît de un clasic.

Există desigur caractere diferențiate profund chiar în viață. Acelea sînt vizibile, și artistul n-are decît să le copie. Există, însă, altele voalate de trăsăturile comune, ordinare ale vieții cotidiene. Acelea nu se revelează oricui și nu oricine le poate face înțelese altuia.

în al doilea rînd, *lipsa* totală de *sentimentalitate*. Autorul nu se înduioșează în fața subiectului. Cu atît mai mult el nu-și plînge eroii nenorociți și nici nu-și dojenește pe cei răutăcioși. Dl. Jean Bart n-are nimic din atitudinea paternă a atîtor scriitori care dau premii personajelor cuminți sau trag de ureche pe cei neastîmpărați. Nici un subiectivism de apreciere nu trădează atitudinea autorului, ca la marii realiști.

Impasibilitatea artistică în fața propriei creații e desigur rezultatul bunului-gust, care e remarcabil în toată opera. Simțul critic oprește pe autor să împingă o situație peste limitele măsurii și decenței. Mai ales, nici o „șarjă”. Prințesa Bilhița nu e nici gnotesoă, nici indecentă. E umană, așa cum e viața, ou urcușuri și coborîșuri, plină de ridicol, rareori de cruzime, ide cele mai multe ori de monotonic.

Simțul critic al d-lui Jean Bart se percepe și în formă. E greu de întîlnit la noi o *compoziție* mai perfectă. Elementele sînt bine indicate, înlănțuirea lor cauzală, gradația efectelor, determinată de o savantă ascendență. Nici o urmă de prolixitate în aceste nuvele. Din contra, o condensare extremă ne dă cîteodată într-o simplă schiță un enorm material.

Dintre toate genurile, romanul e acela oare are nevoie cel mai mult ide aceste calități. Tocmai fiindcă elementele sale, fiind mai multiple, trebuiesc ordonate mai cu grijă. Știm că i s-a spus de atîtea ori d-lui Jean Bart, ca cel mai indicat dintre scriitorii noștri, să scrie romanul care ne trebuie. Va asculta d-sa acest îndemn ?

1923

## (DRUMUL CU PLOPI)

Proza românească de după război a înregistrat trei nume noi : Lucia Mantu, Ionel Teodoreanu și Cezar Petrescu. Din acești trei scriitori, doi au ceva comun : talentul lor e filtrat de o puternică cultură literară.

Instinctul, puterea primitivă de observație și creație sînt oprite în desfășurarea lor obișnuită, canalizate, prefăcute, îndreptate către o concepție ori un plan. Ei fac parte din familia scriitorilor artiști și sînt mai aproape de Flaubert decît de Dostoievski ori Tolstoi.

La I. Teodoreanu sau Lucia Mantu, procedeul artistic e senzația. Ea redă intuitiv, direct și rapid fragmente de realitate, care se leagă între ele ca asociațiile de idei : prin' asemănare ori vecinătate.

Dl. C. Petrescu, din contra, pleacă și revine la ideal. El are totdeauna înainte ori o concepție, ori măcar o schemă, pe care o umple, pe urmă, cu realitate. D-sa / face parte din autorii care înțeleg să se exprime dramatic, printr-o temă dată, cu o intrigă anumită, cu un deznodămînt logic calculat.

În literatura modernă, „subiectul” e în criză. Nu se mai grupează astăzi realitatea în jurul unui eveniment cu urmări complicate, dar totdeauna previzibile (în aceasta stă inconvenientul subiectelor prea simetric construite), ca o cristalizare geometrică. Se lasă liberă curgera disociață și anarhică a existenței, din al cărei puls

se prind doar cîteva mișcări, adesea lăbărțat legate între ele.

Dl. Cezar Petrescu nu e pentru acest procedeu. D-sa își împarte materia într-un subiect, adică o face să intre într-un cadru mai dinainte fixat, și prin aceasta lasă impresia că are totdeauna în minte întîi subiectul și pe urmă tratarea lui prin observații, sentimente etc.

Detaliul anecdotic ori dramatic are totdeauna importanță în nuvelele d-sale. El joacă rolul central și, dacă se poate spune, *creator*. Personajele sînt create de acest eveniment.

În adevăr. Sînt două moduri de a concepe un conflict dramatic. În primul rînd, el poate fi rezultatul ciocnirii dintre caractere diferite. În acest caz, cauza trebuie căutată în firea personajelor, în temperamentul și acțiunea lor. E o problemă de psihologie.

Dar se mai poate concepe același proces și altfel. Un eveniment provocat de un simplu hazard poate determina pe viitor firea personajelor. Această întîmplare le poate atîrna greu în viață, le poate hotărî decisiv destinul, poate imprima caracterului lor o cută definitivă. Atîția oameni intră într-un fîgaș hotărît numai împinși de un simplu hazard ! Unii își comandă destinul, alții îl primesc. Unii sînt sclavii unei psihologii, alții ai unei ambianțe ori, pur și simplu, ai unei întîmplări. Unii sînt determinați de interior, alții de exterior. Anatole France descrie în *Histoire contemporaine* cazul unui erou, Vercingetorix, care-și schimbă tot caracterul numai fiindcă s-a observat că posedă o păreche de mustați galice.

Aceasta din urmă e și metoda d-lui C. Petrescu. Eroii săi sînt fără personalitate, nu pot domina evenimentele. Din contră, acestea din urmă îi domină, îi poartă legănați de capriciul lor. Virgil Miclescu, din *Adevărul*, își schimbă toată viața conjugală din cauza unei simple minciuni inofensive. El trebuie să suporte de-a lungul vieții tirania personajului imaginar — Bunea — alias Putois —, pe care l-a creat dintr-o necesitate ridiculă. Vidran, din *Cariera lui Vidran*, ajunge să-și facă o strălucită carieră din legendele care se împletesc în jurul unei de-

raieri. Din câteva fapte banale, cu caracter de simplă anecdotă, nasc și cresc împrejur personaje cu calități sufletești nebănuite pînă atunci.

Din această metodă de tratare artistică decurg o serie de consecințe. În primul rînd, eroii d-lui C. Petrescu sînt mediocri ca valoare sufletească. Nu sînt nici ariviști, nici declasați. Sînt pur și simplu anonimi modești ai vieții de provincie, săraci, lipsiți de voință și de inițiativă.

Viața provincială îi intoxichează lent cu monotonia ei, mutilîndu-le pînă la automatism sufletul. Plictiseala apasă, cu aripi de plumb, asupra lor. Repetarea stereotipă a aceluiași acte, a aceluiași conduite îi suprimă încetul cu încetul. În tinereță apar un moment aprigi, dîrzi, plini de resurse, de energie, de ideal. Pe urmă, viața îi îndoaie încet, cu ochii în jos, către pămînt. Și ei au iubit, au sperat, au clădit în vis. Nu s-ar zice, însă, priviți în banalizarea, mai tristă ca moartea, pe care le-o aduce vîrsta și grijile. Mediocritatea tragică a acestor oameni, care-și suportă pasiv existența, pe care o singură schimbare în decorul lor de carton îi zăpăcește, fanteze de „guignol” fără voință, animați de sfori nevăzute, toate acestea amintesc de A. Cehov. Un pesimism potolit, căruia îi place să-și bată joc de iluziile tinereții, o dezamăgire care se răzbună cu sarcasme, ridicînd vîlul asupra banalității vieții, iată, pare-se, concepția de viață a autorului. Tiparizați de viață, eroii d-lui Cezar Petrescu n-au psihologie, fiindcă n-au personalitate. D~sa nu creează nici tipuri, nici măcar portrete specifice. Indivizii pe care-i descrie sînt toți la fel. Aceasta nu înseamnă însă că dl. Cezar Petrescu nu e psiholog. Înseamnă numai că eroii d-sale au o singură psihologie : aceea a lipsei de psihologie. Și că în acest gen excelează d-sa. Nu descrie *tipuri*, dar analizează perfect *atitudinile*. Un „tip” presupune o sistematizare rațională a unei serii de acte convergente, logice dintr-un anumit punct de vedere. Atitudinea însă n-are nici o consecvență, ea poate fi luată izolat și e totdeauna reacțiunea sufletească a oamenilor fără caracter bine definit. Dl. Cezar Petrescu descrie iarăși foarte bine *situațiile*, adică complexul de atitudini diferite în jurul unui fapt oarecare, poziția lua-

tă de fiecare erou în fata acestui fapt, care-i modifică existența.

O a doua consecință a acestei metode artistice e relativă la formă. Dacă evenimentele sînt creatoare de caractere, dacă „subiectul” e în centrul preocupării, urmează că toată atenția trebuie îndreptată către tratarea lui, către perfecția compoziției. Dl. Cezar Petrescu își compune subiectele ou o artă desăvîrșită. „Metier”-ul, știința tehnică sînt perfecte. Dozarea elementelor, legătura între ele, gradația, totul e desăvîrșit. Nu mai vorbim de stil, care, deși ușor impersonal, e de o rară puritate.

Din aceste variate însușiri, literatura română a viitorului poate aștepta mult de la dl. Cezar Petrescu.

1924

Caracterizarea operei d-lui L. Blaga e ușoară pentru critic. D-sa are o concepție estetică pe care și-a manifestat-o în diverse articole. Din aplicația ei consecventă rezultă poezia, la oare nu se mai adaugă decât ceea ce aduce orice poet : imaginea și tehnica poetică. Se întâlnește rar în artă o așa de ajustată alianță între un poet și un teoretician estetic, o -ființă dublă, ale cărei ambe ipostaze concură să ilustreze aceeași convingere finală. Poezia ieșită dintr-o atitudine filosofică asupra lumii, produs intelectualizat de concepții filosofice, iată ceva care se întâlnește rar de tot la noi. De aici, lipsa de înțelegere, de afinitate reciprocă între poetul ardelean și mediul românesc. Primit la început cu un entuziasm în care intrau mai mult motive naționale (primul poet al Ardealului realipit) decât comprehensiune artistică, dl. L. Blaga a trebuit să sufere în urmă o campanie a cercurilor tradiționaliste, pe cât de neinteligentă, pe atât de nedreaptă. Concluzia care se impune ca bilanț obiectiv al acestui proces e că poezia d-lui L. Blaga e un produs exotic și ca atare izolat în mediul nostru artistic. Să vedem care sînt motivele.

Cu o formulă pedantă, pentru oare ne cerem scuze, ne permitem să constatăm aici că începuturile noastre culturale sînt caracterizate de două tendințe : una raționalistă, cealaltă națională.

Explicarea celor dintîi e în influența, pe de o parte, bizantină, pe de alta, franceză — continuînd pe cea greco-

latină, în care s-a plămădit mentalitatea noastră modernă. Fie prin canalul Greciei, fie prin acela al Franței, raționalismul antichității, acela care lua drept măsură a tuturor lucrurilor criteriul rațiunii și al logicii, ne-a servit drept universal model de gândire. În al doilea rînd, odată cu trezirea conștiinței naționale din punct de vedere politic, sufletul românesc a început să se caute, să-și caute rădăcinile în masele adînci ale poporului și — ca la toate popoarele îndelung aservite — reacția naționalistă a luat de multe ori forma și excesele grandomaniei naționaliste. Din naționalism raționalist e formată toată mentalitatea noastră modernă.

Nimic din aceste două caractere la dl. L. Blaga. Temperamentul d-sale e mistic. Se știe ce înseamnă aceasta : o mentalitate care exclude peste tot diferențierea și relativismul. Existența apare uniformă, înecată într-o lumină cenușie, în negura căreia nu e posibilă nici o distincție. Toate obiectele și fenomenele se aseamănă pînă la identificare. Nici opoziția cea mai elementară între conștiința noastră și lumea exterioară, între *eu* și *non-eu*, cum zic filosofii, nu se poate stabili. Individualitatea dispăre topită în haosul împrejmuitor, oare o înghite în absolutul său. Absolutul, iată forma la care tind misticii. Fiindcă diferențierile ori individualizările nu sînt posibile, nimic nu e contingent ori relativ. Cum se spunea în evul mediu, totul e implicit, totul e dat, orice fenomen există de totdeauna. În asemenea condiții, individualismul e o ambiție stearpă. Singura realitate e anonimatul, contopirea în marele tot. Dar dacă e vorba de impersonalizare, cea care ni se prezintă mai repede în minte e aceea socială : individualul va dispărea înghițit de colectivitate.

Condițiile exterioare de distincție odată dispărute, e firesc ca facultatea mentală care le percepe, aceea care stabilește comparații și diferențe între fenomene, rațiunea, să se atrofieze și ea. Rațiunea e relativistă : ea nu ne poate da informații decât despre întâmplări izolate. Comunicarea cu marele tot, cu absolutul nu ne poate veni decât prin intuiție ori instinct. E starea de extaz, de contemplație.

• Se poate spune că orice poet, chiar acei care nu împărtășesc aceste concepții, sînt într-o anumită măsură mis-

tiei. Prim puterea imaginii, a metaforei oare permite orice comparație, deci asimilare, poetul topește diferențele pe oare îndărătnicia naturii (așa de rebelă la identificări sumare !) i le pune în oale. În orice caz, orice poet mare are mai mult ori mai puțin sentimentul religios al unității cosmosului. Marele poet englez Keats avea obiceiul să spună : „Natura poetică n-are nimic specific. E pretutindeni și nicăieri, ea n-are caracter.”

Dl. Lucian Blaga e mai mult decît atît. D-sa n-are numai instinctul universalist al poeziei, dar și o concepție clară, intelectuală, care-i justifică atitudinea mistică. Cum s-ar zice : o rațiune a iraționalului, ceea ce dovedește că, chiar cînd profetizezi identitatea tuturor lucrurilor, nu poți scăpa de contradicere, sancțiune ultimă care dovedește, ca ultim argument, anarhia totală a acestui univers.

Dl. L. Blaga întrevede abrogarea totală a oricărui relief care să ne permită distincția lucrurilor. „Psihologismul atît de iubit înainte e încetul pe încetul părăsit. În dramă, în roman, eroii sînt tot mai mult simple «idei înzestrate cu voință», idei ce mișcă din adîncimi nebănuite omenirea... în pictură și sculptură linia nu mai urmărește conturul accidental al naturii, ci creează în simplificări viguroase și monumentale o viață substanțială pe un plan ireal. De-a rîndul în artă impresionismul relativist și nuanțat face loc tendinței hotărîte spre absolut... Individualismul l-am moștenit de la generația trecută, și cu moștenirea aceasta blestemată vrem să creem o spiritualitate ce nu poate fi decît un produs colectiv... A crea întru absolut înseamnă a crea anonim, a fi impersonal, colectiv.” (L. Blaga : *Stiluri fundamentale, Arhiva pentru știință și reformă socială*, nr. 1-2, 1924, p. 127.) Sau *mm* departe : „Niciodată Europa n-a suferit pe urma individualismului ca astăzi. Individualismul își face cele din urmă socoteli... Organizarea sufletelor se face în semnul absolutului. Forțe anonime vor crea noua împărăție a spiritului. În ea nu se va putea intra decît anonim...” (*Ibid.*, p. 130.) Astfel, idealul estetic e lipsa de personalitate, de diferență, de relief, întunecarea originalității, a tehnicii specifice, contopirea în absolut, în colectiv, în anonim.

În noul volum de versuri *In marea trecere*, aceeași atmosferă. Poetul se ridică contra evoluției, transformării, fiindcă aceasta individualizează, relativizează. Numai imanența e absolută :

**Oprește trecerea.**

**Știu că unde nu e moarte, nu e nici iubire,**

**Și totuși, te rog :**

**Oprește, Doamne, ceasornicul cu care**

**Ne măsuri destrămarea.**

Panteismul se vede din versurile :

**Viața mea a fost tot ce vrei,**

**cîteodată fiară,**

**cîteodată floare,**

**cîteodată clopot — ce se certa cu cerul.**

Cuvintele ajută și ele la precizare, la individualizare.

Pe cît se poate, ar trebui evitate, așa precum o preconizează și alt mistic, Maeterlinck :

**Zic : Tată, mersul sorilor e bun.**

**El tace — pentru că-i e frică de cuvinte.**

**El tace — fiindcă orice vorbă la el se**

**schimbă-n faptă.**

Atmosfera aceasta e și mai bine redată în unele poezii în adevăr frumoase, pe care nu ne permite lolcul să le mai reproducem : *Sufletul satului, Lucrătorul, Un om s-apeacă peste margine.*

Cu această mentalitate poetică, dl. L. Blaga nu aduce nimic local, nimic care să poată fi gustat prin înțelegeri la noi. Poezia aceasta, răsnet intelectual al unor influențe moderne din Apus, nu va fi apreciată decît de o clasă de intelectuali.

Ea e foarte asemănătoare și ca doctrină, și ca tehnică cu „unanismul” lui Jules Romains și adeseori cu Paul Claudel. Ni se pare, însă, că cultura franceză a avut o slabă influență asupra d-lui L. Blaga.

Mistieismul modern german a avut o înrăurire mai decisivă asupra formației poetului ardelean. Mișcarea aceea, mai mult sau mai puțin unitară, care e reprezentată în

filosofie de contele Hermann Keyserling, în teatru de G. Kaiser, ale cărui personaje au nume generice (viața, ambiția, virtutea etc), în poezie de Rainer Maria Rilke și câteodată de F. Werfel. La noi, o asemenea filosofie se pare că e practică de V. Pârvan prin formulele sale : „dezindividualizare, destendenționalizare, deznaționalizare" (cerem scuze cetitorului...).

Fiindcă dl. L. Blaga și-a justificat teoreticește crezul, avem dreptul să-l discutăm.

Afirmația d-sale că cultura modernă elimină individualismul ni se pare mai mult decât discutabilă. Valoarea unică azi în artă — și în alte domenii — e specificul, originalul: Se dau premii pentru tot ce e nou, invenție negăsită încă. Progresismul, conduită care vrea veșnic schimbare, adică veșnic nouitate, e tocmai caracteristica timpurilor moderne. De asemeni, relativismul evoluționist. Afară de unele cercuri germane, nicăieri nu vom găsi directiva, indicată de d-sa. Din contra, colectivismul spiritual, conformismul, anonimatul e caracterul mentalității primitive de la aurora civilizației. Ideea că totul e amestecat în tot, că toate lucrurile participă între ele, constituie tocmai mentalitatea sălbatecilor descriși de Levy-Bruhl. Aceste societăți nu cunosc individul, fiindcă nu pot face diferențieri ori distincții. Individul e o apariție târzie a civilizațiilor înaintate. De apariția lui se leagă progresul. Mai mult decât atât, de noțiunea de individualizare e legată și semnificația biologică a vieții. Trăim tocmai fiindcă ne deosebim, fiindcă ne desprindem de alții. Moartea e legată de încetarea unei cunoștințe specifice. Numai individul moare, speța e nemuritoare, dar aceasta nu importă. Contopirea în marele tot înseamnă înăbușirea vieții. Plecat să corecteze excesele raționalismului și ale individualismului, pe care le recunoaștem în adevăr excesive în timpurile noastre, dl. L. Blaga aduce un medicament așa de virulent, încît omoară întreg organismul. Într-o privință, și moartea e un remediu, mai ales pentru unii doctori. Doar un doctor englez citat de Villiers de ITsle Adam spunea : „Entre mes mains les malades peuvent perdre la vie, jamais l'espoir". Să dai speranțe în locul vieții e cam puțin. Cîți bolnavi vor primi drastica doctorie a d-lui Blaga ?

Noroc că viața e așa de îndărătnică, încît, urmînd de aproape individualizarea, trece ușor peste speculațiile paniteistice.

Însăși reacțiunea d-lui Blaga nu constituie, de fapt, decât un nou individualism : individualismul antiindividualist. Orice-ar face, d-sa nu poate scăpa de caracterizare, de specificitate. Și caracteristica d-sale e ura contra caracterizării. Dar e tot o particularitate. Cît trăim și ne mișcăm, ne opunem unii altora, ne definim *în contra* altora. Acesta e și sensul prezentei discuții.

Antrenat de problemele pe care le pune ca gînditor dl. L. Blaga, am vorbit prea puțin de calitățile sale remarcabile de poet. Vom reveni poate cu altă ocazie.

1924



D. D. PĂTRĂȘCANU

30>

### (TREI COMEDII)

Ne gîndeam încă de mult la aptitudinile d-lui D. D. Pătrășcanu pentru teatru. Multe din nuvelele sale sînt scene dialogate. Comicul lor reiese din conversația personajelor, din ceea ce vorbesc, ca reflex exterior al structurii lor sufletești. Astfel, cele trei comedii prezentate acum nu mai sînt o surpriză.

S-a scris de mai multe ori că dl. Pătrășcanu e singurul discipol al lui Caragiale și, împreună cu marele maestru, singurii autori comici români. Trebuie să recunoaștem, în adevăr, că genul acesta nu e foarte frecvent la noi. Românul nu e, desigur, trist din fire. Ca orice meridional, fruntea lui nu e încrețită de griji adinei, iar sufletul sau știe să se destindă cu o glumă din cele mai sumbre situații. Țăranul moldovean are chiar o ironie adîncă și fină. Veselia burgheziei românești e însă de multe ori primitivă și grosieră. Tipul lui Mitică, inventator de calambururi ieftine și nesărate, face ravagii în lumea noastră mijlocie. O dovedește tirajul uriaș al ziarelor de felul *Tiribombeii*. Aceasta fiindcă rîsul, sub forma spiritului, e poate cea mai înaintată formă de civilizație. El e un derivativ ingenios pentru impulsione sau violență. E în același timp cea mai inocentă sancțiune socială. Rîsul și inchiziția nu trăiesc împreună. Numai în țările cu adevărat superioare cineva poate fi omorît de ridicol.

Comicul național românesc e cel popular. În afară de acela, restul e confuz, încă în stare de formație, de cele

mai multe ori împrumutat după răsuflete clișee care, după ce cutreieră toată Europa, ajung în declinul lor și la noi. Iată de ce literatura românească nu numără decît doi umoriști. Băgați amîndoi sub aceeași etichetă, ei sînt veșnic supuși la asimilări sumare și pripite. Cu toate acestea, esența comicului la dl. Pătrășcanu e alta decît la marele Caragiale.

Acesta din urmă găsea ridicolul într-un contrast de natură socială. Se știe că el biciuia maimuțarea liberală și constituțională. El combătea o clasă și o atitudine politică.

La dl. D. D. Pătrășcanu comicul e individual. El nu e al unei clase, ci e legat de psihologia personajului, de structura lui sufletească particulară. Eroii lui Caragiale se aseamănă, formează un grup atins de aceleași lacune. Cei ai d-lui Pătrășcanu sînt diferiți, fiindcă lipsurile lor sînt specifice fiecăruia. Într-o parte, comic sociologic, dincolo, comic psihologic. Această stare psihologică, care determină ridicolul la eroii d-lui Pătrășcanu, nu e însă legată permanent de caracterul personajelor. Ea nu iese din predispoziții adinei de educație ori ereditate. Din contra, e trecătoare, e determinată doar de o situație efemeră, care, odată dispărută, permite eroului să intre în normal. Eroii aceștia *nu sînt* ridicoli prin firea lor, prin caracterul lor. Ei *devin* în urma unei împrejurări. Sînt oarecum la bariera între comic și normal, într-un fel de echilibru instabil. E ide ajung ca să intervină o întîmplare neașteptată ca să deplaseze balanța către partea ridicolă. Mai înainte însă de această împrejurare, ei sînt oameni simpli, corecți, normali. Comicul e al *situației*, nu al lor. Ei îl suportă oarecum, fără să fie în totul responsabili. Caracterul acesta mixt de comic și normal iese din natura sentimentală a d-lui Pătrășcanu. D-sa nu e mizantrop, așa cum sînt marii satirici. E mai degrabă înduioșat, lășind responsabilitatea anecdotei pe sama hazardului.

Dar dacă nu e mizantrop, e de multe ori *misogin*. Din cele trei comedii, două — cele mai reușite — au ca temă răutatea, ușurătatea, absurditatea femeiască. Bărbatul apare o victimă blîndă, resemnată în fața exploatării femeii prin arma căsătoriei. Ori se arată direct, ca în piesa *Cine răspunde*, toate meschinăriile, inconvenientele, mi-

zeriile pe care le impune viața conjugală bărbatului, ori se evidențiază, ca în *Actul al șaselea*, prozaismul inevitabil la care duce cele mai romantice îndrăgostiri. Și e luată ca model cea mai tipică dintre toate, aceea a lui Romeo și Julieta. Prin fantezia d-lui Pătrășcanu, dragostea amanților de la Verona se sfârșește burghez, uman, printr-o sănătoasă căsătorie, așa cum o cere codul și societatea. Dar a doua zi încep acrelile, suspectările, egoismul. Julieta își găsește un amant, pentru ca să rămîie în linia vieții, așa cum se întâmplă de obicei, nu în aceea a idealului, cum vrea Shakespeare. E în această piesă un fel de rancună contra vieții, un fel de amară dezamăgire care se răzbună.

I Pictura femeii după dl. D. D. Pătrășcanu, care o începuse încă din schița *Telegramă*, e foarte înrudită cu aceea a nordicului A. Strindberg. Bineînțeles, mai puțină tragedie și mai ales mai puțină metafizică. Dacă autorul își arată înduioșarea față de comicul masculin, e inexo-

• raibil în amărăciune cu cel feminin. Umor tolerant pentru bărbați, ironie incisivă pentru femei, iată formula dublă, diferențiată pe se^e, a comicului d-lui Pătrășcanu.

11/ Nu mai amintim de calitățile literare ale acestor piese ; experiența și autoritatea autorului e de mult consacrată.

1924

PAUL ZARIFOPOL

### (VEDENII)

Barbey D'Aurevilly, care era un fel de geniu ratat, devenit stîlp de cafea boulevardieră, cu gust pentru paradox și strălucire lugubră, avea obiceiul să spună că „numai fantasticul e real”.

E în psihologia unui Edgar Poe, Hoffmann ori Villiers de Tisle Adam o bună trăsătură de blazare și tocare a sensibilității, înrudită cu paralizarea pălătușului la unii bogați lipsiți de poftă de mîncare, care urmăresc astfel un apetit pierdut în stimulentele muștarului ori a sosurilor picante, după cum fumătorii de bectimis ajung cu timpul la țigarele Caporal. Dar mai e ceva. În nevoia de fantastic și bizar, în gustul pentru rar, nebănuit, inedit, se învederează o structură de suflet aristocratică. Vulgului i se pot servi valori comune. El urmărește numai ceea ce e sancționat de bunul-simț nivelator și mijlociu.

Individul care disprețuiește societatea, specimenul de elită se îndepărtează instinctiv de ceea ce e atitns de sufragiul majoritar. El are o filosofie, o teorie a cunoașterii selectivă numai pentru raritate, pentru fenomenul unic ce nu poate fi redus la serie.

Aristocratismul acesta intelectual e evident la Edgar Poe și Villiers de Tisle Adam, după părerea noastră maeștrii neîntrecuți ai genului. La discipolii lor de tot felul, de la Meyrink la Hans Heinz Ewers, mai puțin vizibilă — aceeași înclinare e totuși prezentă.

Predilecția d-lui Paul Zarifopol pentru același gen ne permite să-l înțelegem puțin, să vedem ceva mai clar în complexitatea spiritului și a minunatului său talent, așa de rebel la analiză. Dl. Zarifopol are oroare de drumurile bătute. Preferă cărările singuratică. Opera d-sale critică e o violentă denunțare a gustului comun, un sângeros masacru al valorilor recunoscute. Ii plac puține lucruri din cele oare ne plac la toți și uneori îi plac tocmai acelea care ne displac nouă. Dacă sufragii unanime au recunoscut în Maupassant un mare creator de viață, aceasta l-a enervat și l-a făcut să scrie un remarcabil și ingenios articol și să arate toate părțile vulnerabile din marele scriitor francez, uitînd bineînțeles (ca în toate polemicile) calitățile lui. Il supără de asemenea pe dl. Zarifopol manifestările colective de admirație la zile onomastice ori de naștere. Ce sînt aceste mofturi de sentimentalism familial, transpuse în ordinea publică, care se cheamă comemorări? Renan a plătit atunci o datorie cel puțin egală cu admirația publică care-l înconjoară. Curente actuale pentru misticism, bergsonism, ocultism, extremorient etc. îl irită tocmai fiindcă sînt curente, adică adeziuni în masă la o idee.

Așadar, rezervă totală față de critica literară oficială și majoritară. Astfel ne explicăm cum, foarte sever pentru Renan și Maupassant, indulgent pentru France și Caragiale, dl. Zarifopol are o admirație aproape lirică pentru romanul d-lui Minulescu.

Înseși genurile accesibile unui grup mai mare îi displac d-sale: cel didactic, sentimental, filosofic, moral. Literatura de sentiment îi repugnă prin vulgaritate, cea de idei îl plictisește prin pedanterie, cea morală îl indignează prin ipocrizie. Cercul admirației d-sale se strîmtează prin eliminări succesive pînă la o întindere foarte redusă. Entuziasmul generos nu e facultatea principală a caracterului d-lui Zarifopol. Dar nici disprețul rece; distant. Mai degrabă verva violentă, care atacă nerușinat. Un aristocrat admiră puține lucruri, fiindcă trăiește o viață închisă, izolată de pulsul plin de sevă a societății în straturile ei adinei. Gustul aristocratului are ceva din amintirea ancestrală a vieții de castă boierească: reclusiune, rezervă, bariere, izolare.

În această grădină, din care s-au azvîrlit minuțios toate buruienile, au rămas totuși cîteva flori cu îngrijire cultivate. După ce am văzut ce nu-i place d-lui Zarifopol, să vedem ce-i place. D-sa e o figură autentică de intelectual într-o țară care nu cunoaște o asemenea speță. Se numește intelectual un om care gîndește liber, fără prejudecăți, fără filistinism. Curajul de a privi adevărul în față, chiar de n-ar fi decît adevărul personal, subiectiv: sinceritatea deplină cu propria conștiință, gîndul de a nu ascunde nici o minciună, oricît de dezagreabilă ar fi risipirea ei, sînt virtuți pe care nu le recunoaște cărturarul român, totdeauna practic interesat în vreun „parti-pris”, pedagog mercantil care tinde să scoată din tot ceva util, dacă nu pentru el, măcar pentru societate, ori limbuto platonice care mimează o teorie ori o părere, fiindcă reputația de scrib e bine cotată. Curajul intelectual al d-lui Zarifopol întrece stadiul nostru cultural. Iată deci o primă valoare pe care o prețuiește, fiindcă o găsește în sufletul său propriu: respectul cerebralității, al inteligenței pure. Dl. P. Zarifopol își caută modelele tocmai în secolii raționalismului francez: La Rochefoucauld, Moliere, Voltaire. Luciditatea brutală ori ascuțită, neînșelată de nici o aparență, cruzimea privirii pătrunzătoare și reci îi convin de minune.

O astfel de inteligență însă îngheață. Ea lasă sufletul singur cu sarcasmul lui. Un fel de monotonie strălucitoare urmează. În viață mai trebuie ceva care să distreze, să consoleze — cum zicea Nietzsche — de durerea de a trăi. O viață pur cerebrală e prea uscată. Și atunci dl. Zarifopol își aliază arta. Dar oare? Mai bine zis, care manieră de artă?

Pentru un aristocrat cerebral și rafinat, care exclude mai mult decît primește, un singur fel de artă poate fi "acceptabil. E tocmai cea mai inutilă, aceea care e un simplu joc, o inocentă distracție fără pretenții.

(Cum încep *pretențiile*, începe și burghezismul: noblețea nu *pretinde*, fiindcă are.) Oscar Wilde spunea că numai voluptatea țigării e complectă: e delicioasă și nu satură complect. Dl. P. Zarifopol își însușește această definiție, aplicînd-o artei.

Există o artă cu conținut bogat de idei, de sentimente, de viziuni, de fapte artistice. Aceasta e valabilă pentru toată lumea, pentru toate clasele : Shakespeare, Goethe, Tolstoi. De aceasta are nevoie vitală toată lumea civilizată. E *arta-necesitate*. Există însă o alta, restrânsă la înțelegerea unui grup mai mic de inițiați, de artiști, cu un cuprins restrâns, însă cu delicateță selectat. E *arta-lux*. Aceasta e un simplu joc inutil, derivativ al plictiselii, al spleenului pe care-il suportă fatal aristocratul. Artă fantastică e dintre acestea : un expedient contra urâtului. Artă-lux presupune artă-necesitate, după cum florile și bijuteriile presupun hainele ori rufăria.

Așezați acum o asemenea, sensibilitate, o asemenea cultură, o asemenea inteligență într-un mediu intelectual proaspăt ieșit din negurile barbariei orientale. Fiecare zi va aduce prilejuri de ofense, de dezgust, de revoltă. Schimbați Versailles-ul cu Ploieștii și înțelegeți cită indignare rezultă din conflictul acesta între om și societate.

De aici amărăciunea d-lui Zarifopol, mai mult decât atât, am zice dozesperarea, care rezultă din paginile criticii d-sale. E un fel de rancună care nu se spovedește, dar care e prezentă într-o mulțime de judecăți. Ea se transformă, cum e obiceiul la naturile intelectuale, în sistem filosofic și pedepsește universul cu un fel de anarhism destructiv, pentru cele câteva mizerii personale. Și ca toți oamenii metafizic indignați, se efectuează o nevoie de răsturnare a tuturor valorilor. Cutare lucru prețios va fi declarat inferior, altul, mai mediocru și mai uitat, ridicat în rang. Și făcând așa, filosofului i se pare că restabilește justiția imanentă. De fapt, dl. Zarifopol face foarte delicat și indirect procesul societății românești. Dar tocmai aceasta e și misiunea personalităților puternice. Plecând de la o mică prefață la un volum de traduceri, am alunecat prea departe. Despre dl. Zarifopol și talentul său nu se poate vorbi dezorientat. Ne trebuie o ipoteză ca să ne introducem pînă la el. Chiar cînd această ipoteză nu e cea dreaptă.

1925

## G. TOPIRCEANU

' Cunosc o mulțime de oameni, perfecti în toate, pe socoteala cărora nu s-ar putea înjgheba nici o ponegrire și \ care-s însă suspecțai fiindcă își permit să fie spirituali, f Multă vreme economistul german W. Sombart a fost |Privit cu neîncredere fiindcă își presăra indicele numere ori abstractele legi monetare cu o vorbă de spirit. În țara noastră, un om de seriozitate sufletească a lui Petre Carp a dat ocazie la atîția imbecili să-l disprețuiască ca !f pe un simplu zeflemist, fiindcă, îngrozit de realitatea timpului său, ca și Figaro a lui Beaumarchais, rîdea ca să nu plîngă. De această prejudecată a gogomanilor și filistinilor a avut să sufere și subtilul, simțitorul poet care |a fost\* Topîrceanu.

Vor fi fiind mulți fini cunoscători în țara aceasta care se abțin să-i atribuie epitetul de mare poet, fiindcă, alături de poeziile lui de o definitivă frumusețe, a scris și |\*cîteva parodii mai ușoare ori pentru că unele din lucrăfeinile lui, în fond grave, au fost publicate sub rubrica de Jj^cronică veselă". Alții motivează poate această atitudine j.pe o teorie estetică. Aceștia sînt deprinși cu axioma că rpeozia tipică e de cînd lumea plîngătoare, sentimentală, pristină, plină de nopți cu lună, de imagini delicate, din care ten-au voie să lipsească fluturii, trandafirii, amorul nen-

Uf \* V. *Notele* de la sfîrșitul volumului (deși textul inițial a ^apărut în 1925, am folosit varianta ușor modificată din 1937, Pîpărită la moartea poetului).

hi

BB Si ■

B  
fi:

rocit, femeia suavă etc. Pe scurt, poezia trebuie să fie sentimentală, și rîsul tocmai nu e. Pentru prima afirmație privitoare la obligația de sentimentalism a poeziei, sintem aproape de acord. Pentru a doua, însă să ni se dea voie să atragem atenția că rîsul, ca și comicul, e un sentiment — și dacă se poate spune — un sentiment serios, fiindcă e o atitudine în fața vieții și fiindcă e pînă la un punct un fel de soluție filosofică,

Firește, există rîs și rîs. Una e comicăria ieftină, floare de circ, și alta e rîsul-atitudine, comicul intelectual izvorît ca derivator al seriozității la cei care găsesc că, la urma urmei, tot distracția e cea mai înțeleaptă sancțiune aplicată urîșeniilor din această lume. E adevărat, s-ar putea susține că poezia e incompatibilă cu insensibilitatea, cu răceala perfectă (deși Paul Valery a demonstrat teoretic și practic contrariul; dar să admitem că elf e o excepție). Comicul, însă, e tocmai o probă de sensibilitate.

Dar toate acestea sînt digresiuni în treacăt. Ele n-au de scop să justifice dacă un poet ca Topîrceanu are sau nu voie să scrie versuri umoristice, fiindcă el poate fi judecat și pentru poemele lui integral grave, destul de numeroase pentru a caracteriza un poet.

Andre Gide definește undeva clasicismul „un roman tisme dompte”. Cu cît poate cineva să-și canalizeze, să-și sublimeze pornirile emoționale primare, cu atît arta lui; e și mai personală și mai sugestivă.

În fond, procedarea artistică, ca și caracterul morali adevărat stau jîn inhibiție. Filtrarea naturii prin voință și demnitate, prin bun-gust și luciditate duce la valoarea morală, ca și la cea estetică. E o prejudecată să credem că poezia e impulsivitate pură. Nici chiar poezia romantică disperată nu scapă de cenzura intelectuală. Cu atît mai mult cea clasică.

Asistăm, de la război încoace, la o renaștere a versului lui clasic. Baudelaire, care e primul poet critic lucid — am zice primul poet în adevăr inteligent —, e luat drept precursor. Artă lui, făcută din intelectualitate și măsură! exclude, ca printr-o logică de fier, zburdălniciile, frivolitatea, precum și lipsa de ținută artistică, și — în gerie”

re — acea neglijență sufletească prea obișnuită pînă la el. Astăzi Paul Valery reprezintă aceeași severă atitudine, poate cu oarecare exagerare.

Topîrceanu se apropie și el de acest punct de vedere. Clasicismul său, făcut din cerebralitate, din cenzură severă a inteligenței, îl așază printre făuritorii poeziei neoclasice.

Atențiunea specială pe care cel mai savant mînuitor al tehnicii poetice românești o dă aspectului formal al poeziei nu e numai o meticulozitate de profesionist nițel maniac. E o chestiune de fond, nu de formă. La Topîrceanu, intelectualitatea se coboară pînă la tehnică, pînă la materia fizică a versului. Perfecțiunea estetică a poeziei sale izvorăște din atitudinea sa lucidă, inteligentă în fața lumii. El crede că pornirile instinctive, ca și sentimentalitatea dezmațată sînt aspecte urîte ale vieții. Sircirul său critic îi spune că a prezenta o emoție fără haină decentă, care trebuie s-o îmbrace, înseamnă a fi ori grosolan, ori ridicul.

La Topîrceanu, între cunoștința intelectuală și cea poetică este o perfectă armonie și colaborare. Materia poetică se selecționează după legile logicii, ale criticii, ale bunului-simț.

Puțini poeți români au ajuns la atîta perfecțiune a versului prin elaborarea severă a materialului ca Topîrceanu. Citiți *Balada morții* ori *Balada iernii*. Se poate spune că el e primul poet clasic român, dacă clasicismul apare înțelesul pe care i l-am dat mai sus. Alecsandri era și el un clasic, dar im clasic preartistic, am zice un *clasic v psihologie*, nu un *clasic estetic*. La el, echilibrul ieșea din el, năitura sa sufletească, nu din iartă lui. De asemeni la Coșbuc. La Topîrceanu clasicismul reiese din elaborarea artistică a Kptîeziei. Echilibrul său sufletesc e cucerit, nu e dat apriori.

El n-a fost un burtă-verde mulțumit, deși natura a pus în el o sănătate excepțională. Armonia și împăcarea la el sînt efectul unei lupte adinei, al unei victorii în care materia amorfă e turnată într-o formă. Zbuciumului elaborării îi urmează calmul creației. Alecsandri era clasic, fiindcă era născut așa; Topîrceanu, fiindcă se învingea și ip se depășea. Și la urma urmei, omul nu interesează; po-

•ti

•I

1

I  
f  
1

etul, însă, se definește clar prin ceea ce exprimă. Și ne e de ajuns opera ca să-l putem clasifica.

Analiza psihologică ne duce pe același drum ca și cea estetică. Nimic mai curios ca structura sufletească a acestui poet. Inteligența s-ar putea defini : neutralizarea bine dozată a tragicului cu comicul.

Cu toată luciditatea sa cerebrală, există în Topirceanu un bogat fond sentimental. Dar este prezentat astfel încât de-abia se întrezărește. Rareori un vers îl trădează. Sentimentalismul lui Topirceanu e și el critic, inteligent. Versurile oare îi se par prea emoționate le exprimă cu rezervă, ca între ghilimele, avînd parcă aerul că se scuză. Un sentimental umorist e un caz sufletesc din cele mai originale. Ne gîndim la exemplare ca Theodore de Banville sau Laforgue. Și pe cînd majoritatea poezilor români uzează coardele, mereu aceleași, ale unei monotone paupertăți psihice, la Topiroeanu contrastele de tonalități sufletești permit cele mai variate efecte.

Umorul său, consecvent cu aceeași linie a bunului-gust și a măsurii, nu cade în glume, nici în bufonerie, nici în farsă. E atitudinea „pince sans rire”, poate cea mai subțire formă a comicului. Înzestrat cu ea, Topirceanu nu se cruță nici pe el, nici pe alții. Trece în revistă toate peregrinările sale de boem, de artist amoretat de libertate, de libertate înainte de orice.

Faptul divers are la el o semnificație mai generală. Astfel, odiseea sa de-a lungul multor diverse odăi cu chirie e identificată cu scurgerea însăși a vieții printre fapte inutile sau inconștiente.

Nota boemului sentimental e, ia rîndu-i o contribuție inedită la istoria literaturii române.

Am avut pînă la Topirceanu poeți declasați, ratați, neadaptați de tot soiul. Boemi, însă, în sensul occidental, n-avusesem încă. Adăugați la toate acestea că Topirceanu e cel mai virtuos dintre făuritorii versului român în momentul de față, că arta lui poetică a atins perfecțiunea, și asta tocmai prin procesul descris mai sus.

1925

MATEI

CANTACUZINO

Aș vrea să schițez în cîteva cuvinte întîrziate, dar cu atît mai reculese, fenomenul moldovenesc care a fost moartea lui Matei Cantacuzino.

Dacă progresul înseamnă diferențiere, regionalismul — de altfel așa de compatibil cu toate sentimentele umanitare — întreține una din originalitățile parțiale care, împreună cu altele, dau tonalitatea unui popor.

Matei Cantacuzino a fost emblema moldovenismului, cu toate notele sale specifice, dar mai ales cu acea artistică combinație între realitate și imaginație, între fanfanie și bun-simț, care stigmatizează vizibil pe românul lăcom de *dincoace* de Milcov. Formula moldovenismului aș zice: „fenunța-o : *romantismul ironic*. Mi-aduc aminte de o dedicație a lui Villiers de l'Isle Adam : „aux reveurs railleurs”. Din același aluat, exagerat până la caracteristicul evident, eira și Matei Cantacuzino. Afectiv sentimental, doajre brodează coi dragoste pagini ide roman, "Utopic oare visează proiecte de cetăți ideale în proteste triviale de mulțime (răscolită, dar visător conștient care știe că plămnuirea lui nu e decît numai atît. După aceea începea, ca compensație, ca o pedeapsă, ironia contra lui și, în fine, fiindcă nu știa să se înjosească, contra tuturor. E în firea moldoveanului să viseze în *contra* realității și a mulțimii, dar e în firea lui, de asemenea, să-si bată joc el însuși de ce a clădit peste noapte. Pudoarea supremă a luhui artist, care deși își știe propriul trup făcut din ar-

monice linii, nu vrea să iasă gol în fața oamenilor. În același timp, lux de inteligent scepticism, care înțelege măsura relativă a tuturor construcțiilor.

Cine l-a auzit pe conul Matei înflăcărat, urmînd cu ochii aprigi logica unui vis îndepărtat, pentru ca în urmă, cînd credeai că se confundă cu dînsul, să-l nimicească cu o vorbă de spirit, va înțelege cele de mai sus. E în temperamentul, în destinul nostru, al tuturor celor născuți între Prut și Carpați, să ne sfârîmăm gîndul de bunăvoie, din eleganță, din nevoie de măsură ori din scepticism. Romantism și ironie e trăsătura de caracter a oricărui moldovean de rînd. Matei Cantacuzino era, prin calitățile lui ipertrofiate, emisarul, solul nostru temperamental, trimis de noi către providență, de aici, din văile dulci ale țării moldovenești, ca să ne explice acolo firea, să ne facă înțelese slăbiciunile, să ne ierte păcatele.

Aceasta a fost suprema lin avocatură

Timpul nostru, care scurtează toate, a micșorat și celebritatea. Cine e gustat de generația lui se poate considera mulțumit. A rîvni la aprecierea celeilalte care urmează e prea mult.

Matei Cantacuzino, în ultimii săi ani, nu se simțea bine cu adevărat decît în mijlocul tineretului. El știa, din instinct, că uitarea îngroapă odată cu viața bătrîmii de rînd, dar oameni ca el n-au vîrstă. Se adresa cu dezinvoltură tinerilor ca un camarad în etate. Și pe cînd tovarășii săi de generație, demodați, străini în mijlocul unei lumi la care nu se mai puteau adapta, erau uitați înainte de a muri, el se apropia de eterna tinerețe, pe care o înțelegea fiindcă o retrăia, așa cum în toamnele tîrzii înfloresc a doua oară castanii.

Figura sa brava timpul fiindcă descoperise un rar procedeu : *stilul personalității*.

De cînd intelectualismul cu cărțile și teoriile a devenit în epoca modernă o a doua realitate, viața fiecăruia din noi s-a despărțit în două. Păstrăm ce e înălțător, ce e nobil pentru ceasurile de lectură ori de meditație. Ni se pare că e de ajuns atît. În viață, în acțiune, ne purtăm, chiar cei cu pretenții de eroi, ca toată lumea. Și fiindcă ne permitem în programe, în articole, ori difeicursuri, idei

generoase ori sentimente sublime, ne considerăm achitați față de morală sau de estetică. Să le traducem și în activitatea cotidiană ni se pare prea mult și poate inutil. Dualitatea aceasta a vieții moderne a desființat cu totul stilul personalității, adică grija aceea consecventă de a da un sens acțiunilor, de a trăi, justificîndu-le, ideile și programele.

Antichitatea, ca și evul mediu eroic, pînă la apariția cărții, n-au cunoscut acest divorț între gîndire și faptă. N-ar fi trecut nimănui prin cap că nu e dator să demonstreze prin gesturi ceea ce a formulat prin gînduri.

La noi mai ales, separația între doctrină și justificarea ei prin viață devine fenomenul normal de morală. În generația trecută se poate cita printre alții cazul lui Petre Carp. Astăzi cu greu se vor găsi cîteva nume.

Matei Cantacuzino considera — ca o curentă datorie — să acopere orice vorbă cu un gest. Promisiunile gratuite, fudulia aceea teoretică, care împrăștie puzderie de idei sublime fără să le trăiască o clipă pe pielea proprie, nu erau în temperamentul său. Amintesc printre multe altele că acest mare proprietar e dintre prea pușinii care n-au făcut apel la expropriere.

Unitatea între gîndire și acțiune dădea o linie unică sufletului său. Se descoperea ușor într-însul un arhitect personal și competent, care i-a înnobilat interiorul sufletesc : a adăugat ici o draperie ca să mascheze o sinceritate prea crudă, a dat jos dincolo un perete ca să pătrundă lumina soarelui, alături a introdus un efect de perspectivă, pentru ca bunul-gust să nu perceapă decît de la o anumită distanță intimitatea locului. Oricare ar fi fost transformările, mina artistului a fost aceeași peste tot, fericită.

Și acum, dacă ar trebui să spunem care a fost legea care a prezidat la compoziția acestui stil, am spune că era *generozitatea*.

Figura lui Matei Cantacuzino, apărută la o răscruce de istorie, a dispărut pentru totdeauna, fiindcă au dispărut coincidențele sociale care au produs-o. Un boier, care nu și-a îngăduit niciodată drepturi, care nu le-a revendicat cu acreală, ci și-a recunoscut numai datorii ; un nobil care, tocmai fiindcă era așa, se simțea sfătuitorul

celor mulți ; un patrician democrat, care amintește de Philippe Egalite din istoria Revoluției Franceze.

Generozitate, sa nu era însă numai socială ori politică. Afeetuozitatea sa îmbrățișa în permanentă simpatie toată ambianța, adesea fără selecție, căci alegerea în dragoste e încă un semn de meschinărie. Simpatia sa era unanimă, așa cum se cuvine energiilor regale. Nu drămuia nicio dată, fiindcă avea de ajuns și fiindcă nobleță fără prodi-galitate e greu de închipuit. Prețuia un om de rînd la fel ca pe un ministru. Și aici era poate secretul disprețului său distant. Căci, deși rareori, acest om știa să disprețuiască, avea bunătate, dar avea și revoltă. Știa mai ales să ignoreze.

Și, pe urmă, avea virtutea pe oare nimeni nu va putea-o analiza precis vreodată și oare se cheamă autoritatea. Era o rezervă de forță, care se impunea, chiar fără să facă nimic, fără să murmure un cuvînt, prin simpla ei prezență. Se învedera în el achiziționată în rasă de atîtea generații, ancestral, arta de a, comanda-, mimetismul poruncii, și se mai cunoștea, tot ereditar, ignoranța totală a procedeelelor potrivite pentru a solicita. Puțini dintre strămoșii lui vor fi cerut vreodată ceva cuiva...

Am sosit la Iași cîteva zile după înmormîntarea lui. Am urcat într-o noapte potolită de august dealul Copoului, care i-a servit toată viața ca soclu pentru statuia care era el. Pe cînd coboram aceeași uliță sărăcită prin călătoria lui de totdeauna, am înțeles că lașul nostru bătrîn și melancolic are mai puțin un monument. Parcă s-ar fi dărâmat, într-o noapte năprasnică de furtună, biserica Sf. Sava ori turnul Goliei.

Nu-i vom mai întîlni, nimeni, în plimbările de seară, silueta elegantă coborînd distrată ulița de jos.

Ultima lui plimbare, aceea de acum, e un pelerinaj fără răgaz ; purtînd în desagii lui de călătorie o parte din, grația sufletului moldovenesc;.

1925

F. ADERCA

### (OMUL DESCOMPUS)

*Omul descompus*, mi se pare, dacă înțeleg bine, tratează — conștient sau inconștient, tot una e — tema dezagregării unei personalități.

E o înșirare de impresiuni incoerente, de reflecții disparate, legate foarte lăbărțat între ele prin jocul unei reverii fantaziste, în care imaginile și ideile se leagă doar prin asociații, fără altă legătură organică. Totalul sugerează, în adevăr, un peisaj de descompunere umană, din care respiră doar o atmosferă deprimantă. După ce am terminat lectura acestui volum, m-am întrebat de unde vine tristețea lui. De unde, din ce caracter maladiv pornește dizolvarea sufletului presat în paginile acestui roman ? Ed. Jaloux, într-o cronică recentă, ocompară tristețea operei lui Proust cu aceea a tratatelor de medicină (care, în fond, nu sînt nici vesele, nici triste, sînt adevărate). *Omul descompus* pare că a fost scris ca să confirme doctrina freudiană. E un document de patologie sexuală cu calități literare.

Dacă se poate degaja din toate aceste însemnări nu o idee, dar măcar o tonalitate generală, apoi aceea e lubricitatea. Rareori am întîlnit în literatură atîta risipă de sexualitate rîneedă ca în romanul de față. Eroul, un agent de bancă care poartă cu dînsul o cantitate de poliți negociabile între Calafat, Galați și București, găsește de ocazie să ne vorbească de toate senzațiile pe care i le inspiră... să-i zicem, dragostea sa, ca să întrebuițăm un



eufemism. E autobiografia unui comis-voiajor isteric. Nu e vorba de un temperament viguros. E vorba de o obsesie pansexuală, care, cu o logică sistematică, transformă totul în acte libidinoase. Natura, ideile, oamenii ocazionează numai metafore ori asociații cu iritante senzualități.

Într-o singură pagină (18) se întrebuițează nu știu de câte ori cuvântul „carne” : „Scările de piatră se țirau pe acele pulpe de marmoră...”, „o damă de Boucher, cărnă noasă și albă...” „Actualitatea (chiar și aceasta !) în carnea ei era prea adevărată...” „dar Emma surîdea, probabil ou ; toată carnea ei...” Toate acestea într-o jumătate de pagină! 4 Descrierile luxuriante de voluptăți abundă. Toată cartea e f o chermesă de acuplări, dar nu o chermesă rubensiană, robustă și sănătoasă, ci un sabat satanic de plăceri bolnăvicioase, exasperate și fade. Această stare de spirit amintește de dorul sălbatec de viață al ftizicilor, care voiesc să recolteze în câteva luni plăcerile lent împrăștiate la alții pe anii unei vieți întregi.

Freud arată că instinctul sexual, urmînd o simplă lege de fizică, e cu atît mai virulent, cu cît e mai comprimat. Au trebuit inhibiții după inhibiții a ceea ce era normal desfășurat la altul ca să producă în eoul acestui volum atîta obsesie amoroasă. Ne aflăm poate în fața inhibiției seculare a unei rase care n-a petrecut și n-a iubit decît rareori, în goană, pe fugă, între două afaceri, ori alungată de viziunea unei persecuții. Sombart spune că și religia rasei era castă și puritană. O economie de pasiune, o comprimare de biologie milenară a fost transmisă cu drept de răzbunare, ancestral.

Senzualitatea desfășurată aici e rece. Nimic pasionat, nimic tumultuos, cald. Eroul își privește calm, ca un prețios document de curiozitate, desfrîul simțurilor. Luciditatea sa e perfectă. Cerebralitatea dedublează sufletul și privește cu ochii indiferenți jocul spasmodic al celeilalte jumătăți. Un senzual intelectual care și-a transformat temperamentul în obiect de studiu supus observației.

La Remy de Gourmont, de care amintește această carte, același amestec de inteligență și de senzualitate; rece. Bolnav de lepră, a trebuit să stele în camera sa o viață întreagă. Dragostea fierbea în el, dar nu se desfășura decît literar. A scris atunci o *Physique de Vamour*;

în care punea inocenții iepuri, păsările, veverițele, păunii, cîrțițele să execute toate depravările pe care el nu le-a făcut. Și petrecea ușurat, privindu-și imaginația cum în-suflețea de zoologice desfătări universul.

Senzualitatea rece înseamnă senzualitate pură, ne-amestecată cu sentiment ori pasiune. Cînd e pură, senzualitatea e totdeauna rece, fiindcă e conștiință a plăcerii. Cu cît ești mai lucid, cu atît ai mai multe posibilități de a spori prin artificii cantitatea și calitatea voluptății. Un senzual e aproape un spirit critic. El nu se amețește cu iluzii. Știe că viața e scurtă : o disprețuiește și o exploatează, însă e tot așa de conștient și de iminența morții.

Toți artiștii senzuali iau avut în gradul cel mai ridicat sentimentul sfîrșitului. E, printre alții, cazul lui Maupassant. După lascivitate, el vine imediat și în romanul d-lui Aderca.

Sînt pagini interesante acelea în care e descrisă fata din tren, care, abia ridicată dintr-o febră tifoidă și amenințată de moarte, se dă beată și furioasă primei solici-tări, sau acelea unde e vorba de bătrînul Rădeanu. Însăși Calypso iubește febril, fiindcă e atinsă de ftizie.

Ideea de moarte are, cu siguranță, adinei rădăcini sexuale. Dragostea nu e doar decît singurul antidot contra neantului. Perpetuarea speței e o slabă consolatie pentru o conștiință individuală și pieritoare ca atare, dar e singura. Renan spune undeva că dacă omenirea ar fi amenințată să dispară în câteva zile, ar renunța la orice pu-doare, la orice rezerve, la orice morală și în speța amenințată s-ar dezlănțui o dragoste desperată și unanimă.

Așadar, ceea ce rămîne ferm, rezistent în acest „om descompus” e sentimentul sexual și ideea de moarte, un simplu corolar al celui dintîi. Încolo, restul e compus din fragmente răzlețe, fără prea mare unitate între ele. Poate că efectul a fost voit, ca să dea tocmai impresia acestei des-compunerii. Se intercalează cîteodată și scene postbelice, \* fiindcă romanul a concurat la un premiu care cerea așa ceva. Se găsesc uneori reflecții adînci, inteligente, impresii subtile. Ironia e subțire de multe ori și verva nu lipsește. Scenele care vor să fie vii. denotă ascuțit spirit de observație. Dar creația de viață adevărată nu există în

acest volum. Nu găsim un singur tip viu, nici măcar o figură caracteristică. Există o deosebire radicală între puterea de observație și creația propriu-zisă. Cea dintâi e pasivă. Dacă ești sensibil, ți se impune aproape. Cea de-a doua, creația, e activă, ea pune ordine, leagă elementele între ele. Observația și creația materialul amorf. Creația îl așază într-o dispoziție organică. Observația poate oferi efemere episoade, numai spiritul de creație ne poate da personaje.

Viața din *Omul descompus* se ridică cel mult pînă la rangul observației.

Vorbeam la începutul acestei recenzii despre sentimentul de penibilă tristețe pe care ți-l lasă această carte de rece lubricitate. Nimic nu dezgustă mai repede decît viața care nu e viață, adică viața oamenilor bătrîni care se privesc trăind ca să se stimuleze, în loc să trăiască propriu-zis, oare vor să se întinerească cu farduri, cu artificii, cu excese. Inchipuiți-vă o sală de orgie văzută dimineața de un ochi odihnit. Mucuri de țigări pe masă, o atmosferă de fum acru, oameni livizi care dorm cu expresii epileptice sub masă, resturi dezgustătoare de mîncări călcate în picioare : atîtea sentimente care trebuiesc trăite încet o viață întreagă și care au fost violate, epuizate, zvîrlite apoi de-o parte ca inutile, într-o singură noapte. Nu-i așa că-ți vine atunci să te gîndești imperios, cu duioșie și dragoste, la ceva idilic, pur ? Cartea d-lui F. Ader" ca are, firește, cîteva merite. Cel mai esențial însă pentru mine e că reabilitează *Paul et Virginie* de Bernardini de Saint-Pierre.

1926

PAUL ZARIFOPOL

(DIN REGISTRUL IDEILOR GINGAȘE)

Dacă termenii ar avea în limba noastră o accepție proprie ori măcar aproximativă înțelesului inițial, ca în alte limbi, am putea spune că apariția volumului lui Zarifopol constituie — cum se zice — un „eveniment”.

Dar epitetele noastre laudative întrebuițate din belșug la întîmplare, aplicate de prieteni ori de oameni prea gentili, și-au ros de mult semnificația. Mă întreb, apariția cărui volum n-a fost salutată ca un „eveniment”? Adevărul e că ne lăudăm sau ne înjurăm fără nuanțe. Ceea ce apar extrem de rar la noi sînt operele de cugetare, de intelectualitate pură. Dacă ne vom entuziasma mereu pentru cutare searbădă producție, ce mai rămîne de spus despre gîndurile acestui adînc, ascuțit și bătaios cugetător care e Zarifopol ? își zic intelectualii atîția oameni cu doctorate ori cu lecturi recente, încît nu îndrăznesc să-i spun la fel lui Zarifopol. Totuși, preocuparea sa curat ideologică, temeritatea sa, gustul pentru cărturărie sînt atîtea caractere — mi se pare — care merită să fie desemnate sub rubrica de intelectual. Dar dacă mai sînt mulți alții, cer iertare că-l bag cu de-a sila într-o companie care nu știu dacă-i place.

De fapt, sînt în momentul de față foarte puțini oameni care se îndeletnicesc să gîndească în țara noastră. Dintre aceștia, sînt și mai puțini care gîndesc fără reticențe, fără ipocrizie, fără prejudecăți. Gîndirea liberă costă enorm de scump : ea scoate individul din societate, fi-

indcă trauL în grup nu e bazat pe judecăți, ci pe credințe.

I » . Dar toate acestea sînt virtuți de ordin etic, care nu știu dacă n-au mîhnit pe Zarifopol, știind că s-a făcut vinovat de ele. Așadar, să renunțăm de a mai decerne lui Zarifopol vreo ierarhizare colectivă și să-l discutăm în sine, ca și cum întreaga omenire ar fi dispărut subit.

I v  
f i  
k Gustul pentru simplitate e o achiziție de tîrzie civilizație. Lucrurile oare sînt mai aproape de natură nu sînt date decît oamenilor care prin complexitatea ori rafinamentul lor sînt mai departe de ea. E cunoscut că sentimentul naturii e străin ruralilor și primitivilor, dar că e întreținut cu o deosebită predilecție de urbani cultivați. La fel în înclinarea pentru simplitate și sinceritate. Pe Nietzsche îl chinuia preocuparea de a urmări și demasca peste tot ipocrizia contemporanilor săi, acea noțiune botezată de englezi „Cant”. Ibsen, născut și crescut într-o țară de filistinism, cum sînt unele din cele nordice, voia să smulgă aceste aparențe, aceste roluri forțate, ca să capete ceea ce se ascunde dedesubt, sufletul gol.

Caragiale pîndea cu frenezie toate maimuțările unor deformații recente, într-o țară tînără și de import. În fond, toți acești denunțatori de strîmbături apar în țările și momentele de adîncă prefacere. Caragiale, către 1880, adică după primele tentative de modernizare, P. Zarifopol, în 1920, după alte tentative provocate de războiul mondial. Caragiale demască caracterele, Zarifopol — ideologiile. Pentru omul de rînd, mofturile și grimasele vecinului sînt fenomene suportabile. Pe el nu-l supără decît categoria biologică ori politică. Ce vreți să-i pese de toate celelalte gesturi, care n-au decît o semnificație estetică? Fiindcă acestea nu-l supără efectiv, adică practic, ridică din utneri și trece mai departe. Conduitele semenilor nu sînt suportabile oamenilor superiori decît sub două ipostaze : ori să fie în adevăr reufeite artistic, ori diaică nu, să fie simple și naturale. Și poate încă acestea din urmă sînt cele pe care le preferă.

În volumul său *Din registrul ideilor gingașe*, Zarifopol, se înscrie în familia denunțătorilor de minciuni de caractere. Complicația, cînd e ratată, îl enervează. Dar din

toate aceste maniere ridicule ale contemporanilor noștri, îl supără cu desăvîrșire două : contradicția și lipsa de sinceritate. Situat într-o lume de prefaceri, aceea postbelică, în care se îngroapă unele valori și se dărîmă unii idoli, el e rău impresionat de o mulțime de improvizații snobistice care se înfiripă în jurul său. Misticism, antiraționalism, atitudini aristocratizante, false imitații de tot felul, iată atîtea măști care acopăr lumea europeană și mai ales cea românească.

Strîmbătura morală a vecinilor îl obsedează pe Zarifopol. Ca simplu corolar, s-ar părea că sinceritatea desăvîrșită îl incintă. Dar avem dreptul să ne întrebăm (fiindcă e vorba de o condamnare) : ce e sinceritate și ce e grimasă? Ne apare un prim criteriu : e sincer ceea ce e organic, ceea ce e vital, biologic. Un om care mînîncă fiindcă îi e foame nu se poate zice că se strîmbă, și nici unul care satisface instincte ancestrale.

Iată o primă categorie care scapă de sarcasmul lui Zarifopol. S-ar mai putea spune că e sincer și firesc ceea ce e normal, mijlociu, adică ceea ce e banal, automat. Nu se poate spune despre lucrătorul ori funcționarul oare își exercită profesia că se „strîmbă”. Așadar, un al doilea grup.

Dar afară\*de aceste două categorii clare, puține se mai pot găsi. Orice gest mai hazardat, orice conduită nouă, orice încercare voluntară de stilizare, de efort, de progres, într-o anumită latură, poate fi privită ca o grimasă. Adevărul e că facem cu toții mai multe grimase decît s-ar crede. E greu să nu „pozezi” măcar într-o anumită latură a vieții. Zarifopol disprețuiește cochetăria pe care E. Renan o găsea la baza oricărei civilizații. Vauvenargues — mi se pare — a spus : „l'art de plaire c'est l'art de tromper”. Dar oe ar fi o civilizație care n-ar voi să placă, o societate care n-ar urmări cît de puțin seducția? Răspunsul e simplu : ar fi o lume grosieră, fără politeță, fără menajamente, ar fi domnia acelei violențe pe care într-un articol Zarifopol o denunță și pe ea ca pe o „grimasă”. O asemenea atitudine cade în primitivism, ceea ce tocmai repugnă lui Zarifopol.

: Sau poate atunci o „strîmbătura”, ca să nu fie su-părătoare, trebuie să fie perfect reușită, artistică, adică

P

ii

m

să nu se cunoască că e „strîmbătura”, să aibă toate aparențele sincerității. Dar pe lîngă că, în acest caz, un ochi avizat și rafinat, ca al lui Zarifopol, care se mulțumește cu greu, ar deseoperi-o ca atare, dar nu putem cere atîta talent ambianței noastre. De „grimasă” nu scapă complect nimeni. Poate nici măcar P. Zarifopol, căruia în vîntoarea sa implacabilă contra strîmbăturilor, indignat de maimuțăriile altora, i se întîmplă să parodieze ironic grimasele altora „â la maniere de”, întrebuițînd cu multă grație, dealtfel, procedeul pe care-l adoptă de multe ori copiii cînd strîmbă pe la spate, imitînd gesturile lor, persoane bătrîne ridicule. Și oare critica, ea însăși, într-o anumită privință, e altceva decît caricaturizarea altora prin grimase adecvate, așa cum fac copiii ? Oare această ocupație superioară nu e evoluția mai complicată și mai intelectualizată a celor cîteva imagini kinestezice care constau în a parodia prin limbaj interior mecanismul caraghios al celui alt ?

te  
li !

iii

Cu toată această universalitate a „grimasei”, găsim totdeauna plăcere adînea dînd cei din jurul nostru, eu oare ni se pare că nu avem nici o asemănare, sînt surprinși în procedurile lor de vulgară cochetărie.

Paginile adinei ori elocvente ale lui Zarifopol sînt o delectare. Ne lăsăm antrenați la această cruzime ascuțită pe care n-o bănuim niciodată îndreptată asupra noastră. Și cu cît autorul e mai implacabil, cu atîta sîntem mai fericiți.

Și e adevărat că Zarifopol e neiertător. „Luciditatea | aspră și rece — scrie el în concluzia cărții sale — este | tradiție în clasa burgheză și principiu al civilizației uriașe: | pe care această clasă a creat-o. Primatul inteligenței for- | mează temelia bunului-gust al burgheziei și noblețea spi- | ritului ei specific.”

m

Aceste rînduri caracterizează de minune silueta intelectuală a lui Zarifopol. Lipsit total de sentimentalism, de umanitarism, de afectivism, d-sa trebuie așezat prin afini-; \* tați în galeria figurilor clasice critice, epicureice și extrem | de raționaliste pe care le-a creat cultura franceză, de la | Moliere, Voltaire și La Rochefoucauld pînă la Sainte-Beuve și Anatole France.

Mi se pare că acestea sînt și modelele pe care le suportă. Lamentările sentimentale, entuziasmurile disproporționate, ieșirile mistice ori împăciuitoare nu numai că-l indignează, dar îl și ofensează. Spiritul critic, care condamnă și denunță, îl atrage mai mult ca orice. Iată de ce „grimasa” e calul său de bătaie : fiindcă e cel mai general defect în care omenirea poată fi surprinsă în flagrant delict de ridicul.

Nu ne putem însă opri de a gîndi că mai există și o altă atitudine. E aceea de a privi strîmbăturile omenești ca un fenomen, ca o trăsătură de caracter care se constată numai. Poți oare să te indignezi ori să rîzi de fenomene ? Singurul mod de a te răzbuna pe acestea e să le explici.

Și mai este încă o atitudine. Dar aceasta știm bine că nu i-a plăcut lui Zarifopol. E cea rusească, dostoevskiană. Să te transpuie cu ajutorul simpatiei în altul și să-l înțelegi compătîmîndu-l. Să operezi, în fine, ceea ce numesc nemții „Einfuhlung”. Dar aceste ipoteze sînt simple fantezii. Dacă Zarifopol ar fi fost toate acestea, n^ar mai fi Zarifopol, adică acel scriitor fermecător și enervant, plin de vervă, de elocvență, de spirit și sarcasim, minunat, unic în țara noastră în a nu se lăsa înșelat de nici o draperie care maschează mitocăniile postbelice.

1926

## (CONCERT DIN MUZICA DE BACH)

Într-o scrisoare de apărare pentru romanul lui Victor Margueritte *La gargonne*, Anatole France arată că învinuirea de imoralitate adusă acestei cărți mu trebuie să cadă asupra autorului. El n-a făcut decît să picteze moravuri care există. Lumea acestor, obiceiuri e burghezia postbelică, constituită din noii îmbogățiți, din parveniții recenți. Burghezia veche devine cu încetul o nobleță. Ea are tradiții, legi interioare, disciplină, o morală severă și intolerantă ca și în aristocrațiile de sine. Dar capitaliștii recenți n-au lege, nici morală. Puternici prin independența economică și în același timp liberi de orice prejudecată, de orice principiu de conduită spirituală, ei își pot permite, fără frică de sancțiune, orice de2.n]ățare. Sufletul lor e încă primitiv și grosier sub reflexe de aur și de purpur. Din civilizație ei n-au decît confortul. O asemenea burghezie a apărut, ca urmare a războiului, în toate țările. Dar aiurea frica de disprețul altor clase și instituții mai oferă, oarecum, o sancțiune destrăbălării noilor îmbogățiți, senzuali și brutali, fără reticențe, fără pudoare și fără estetică. În țări fără tradiție, ca la noi, libertatea și slăbiciunea se pot desfășura fără nici o jena

O astfel de lume prezintă d-na Papadat-Bengescu în romanul său. E mai ales un roman de femei, unde sînt și patru bărbați : un fel de Bel-Ami, plutonier major chipeș și viguros, un prinț ofticos, un doctor flegmatic și egoist și un artist-muzicant fără nici un alt caracter.

Femeile, afară de figurile episodice, care sînt și personalitățile puternice și de relief ale romanului, sînt fete de fainari ori de arendași îmbogățiți. Psihologia lor, ca a tuturor primitivilor puternici, oscilează între senzualitate și ambiție. Cerebrale, fără sentimentalitate, orgolioase cu răceală, așa cum se cuvine ariviștilor în curs de parvenire. Mai mișună în această lume, ca figuri secundare, o fată abrutizată și cîteva intrigante fără specificitate.

Amestecați între ele aceste figuri, puneți-le în relații de conflict ori de alianță, și mediul care va rezulta va fi din cele mai sordide. Un mediu care nu e Caragiale, fiindcă îi lipsește comicul, bonomia și veselia, dar care nu e nici Balzac, fiindcă personajele sînt mediocre în răutate, lipsite de acel patos în vițiu și pasiune, de acea fatalitate grandioasă a destinului mizerabil. Cu alte cuvinte, dacă sociologia d-nei Papadat-Bengescu e justă, burghezia românească iese abia din faza Caragiale ca să intre în faza Balzac.

Se înțelege, fără îndoială, că nu există nici un personaj simpatic în acest roman. Atmosfera e înăbușitoare și deprimantă. Interesul material (zgîrcenia ori setea de cîștig) și cel sexual mină orbește pe fiecare personaj. În nici unul nu licărește, măcar o clipă, o cît de mică scînteie de spiritualitate. Există și o femeie bună, Lina, dar aceea e prezentată ca stupidă, neadaptată și, la urmă, învinsă. Mai există, ca să fim exacti, și o fantomă idealizată de muzicant spiritualizat.

Se poate ca o bună parte din societatea „bună” de după război să prezinte acest aspect. Se poate să existe astfel de oameni și poate în majoritate. Dar ca să știi să-i găsești și să nu găsești decît de aceștia trebuie să fii în suflețit de o viziune adînc pesimistă a vieții. D-na Papadat-Bengescu nu vede din existență decît aspectul ei biologic.

Cei doi poli extrem de simplificați, și anume : foamea și amorul. Și acestea două nu sînt complicațiile lor , derivate, așa cum le-a prefăcut civilizația, ci directe și fără mască:

D-na Papadat-Bengescu nu e numai lucidă : e mizanroapă, purificând prin o concepție amară cine știe ce rancune sau convingeri de ordin etic sau estetic.

Asemenea atitudini se justifică de obicei psihologic. Și romanul acesta e pus într-un plan de analiză sufletească. Cu această ocazie, se pune, însă, o întreagă problemă de creație artistică. Pot face femeile scriitoare adevărată psihologie ? Înțelegerea oamenilor presupune transpunerea în altul, ghicire a specificității lui sufletești, deci obiectivitate. Dar toate constatările de caracterologie ori de psihologie comparată, de la moralității francezi până la oamenii de știință sistematici germani, sînt de acord în a susține că femeia nu poate sări din ea, nu se poate depăși, nu poate vedea decît confuz și nedeterminat dincolo de viziunea ei subiectivă.

D-na Papadat-Bengescu a debutat în literatură cu o serie de autoanalize, am zice mai degrabă cu autopsihanalize, în multe privinți remarcabile. D-sa a inaugurat un gen de lirism psihologic, analizmd arzător, pasional, anumite stări de puternic eroticism feminin. Ca atare, d-sa găsise o formă artistică oare convenea perfect acestui gen. În afară de aceasta, ceea ce se observă ușor la d-sa e inteligența.

Chiar în romanul acesta sînt constatări, observații, aproape maxime, aforisme morale, de cele mai multe ori ascuțite. Cu aceste calități, era chemată d-sa să păsească către romanul psihologic obiectiv ? Ne întrebăm, și răspunsul ne apare mai degrabă dubios.

O femeie poate face autoanaliză, dar nu poate face observație psihologică asupra altuia, fără s-o falsifice prin punctul propriu de vedere. Ba nu se poate depersonaliza. Romanul d-nei Papadat-Bengescu dovedește îndeajuns aceasta. D-sa nu prezintă personajele cu viața lor sufletească, ci proiectează propria sa psihologie asupra lor. D-sa e prea personală, prea afectivă ca să respecte specificul și autonomia eroilor săi. *Concert din muzică de Bach* e tot o autoanaliză cu ocazia altora, cu pretexte mai variate, dar în definitiv tot o confesiune. Numai că, preocupată de a realiza Viața obiectivă, pulsul liric e săcătuit în dauna nevoii de creație și fără a atinge pe aceasta din urmă, e săcătuită și ratată confesiunea subiectivă.

Atitudinea sa de simpatie ori antipatie față de personaj e prea evidentă pentru, ca viața creată să poată trăi independentă de autor. Prințul Maxențiu e oficios și degenerat. D-na Papadat-Bengescu îl privește ca o femeie, adică cu dispreț și dezgust. De aceea „șarjează”. Atitudinea aceasta e mereu vizibilă. Lică, plutonierul major, e privit în schimb cu ceva mai multă toleranță, aproape cu sollicitudine. Lică, cu bani extorcați de la o femeie, leapădă uniforma de vagmistru și îmbracă un confortabil raglan englezesc. Autoarea înregistrează cu simpatie acest eveniment : „îi ședea șnapanului foarte bine și primise complimente de la tot personalul...” (p. 115).

Dar nu numai prin exces de atitudine păcătuiește „psihologismul” d-nei Papadat-Bengesou. O mulțime de scene sînt false sau contradictorii.

Întîlnirea între Lică și Ada, prin neprevăzutul ei forțat și tras de păr, aduce aminte de providențialul romanelor-foleton. Sînt și autori mari care uzează de întîmplări neașteptate ca să facă posibilă întîlnirea eroilor lor. De pildă, T. Hardy și Dostoievski. Dar acolo parcă simți acțiunea fatală a destinului.

Nu înțelegem bine psihologicește pasiunea Adei pentru Lică. Prințesa Maxențiu e o femeie cerebrală, rece, ambițioasă, veșnic setoasă de ranguri sociale și glorie mondenă. Dar o astfel de femeie nu se coboară pînă la un plutonier care o poate compromite, o poate degrada în ochii lumii la care ține atît. Numai o pasionată sau o vițioasă renunță la tot pentru un bărbat așa de inferior ei. Dar Ada nu e dintre acestea prin trăsăturile caracterului său. Nu se înțelege iarăși deloc de ce Lina mărturiseste, așa, din senin, lui Nory, faptul că Sia e fata ei, lucru care constituia secretul vieții sale.

Această lipsă de înțelegere a consecvenței tipice a unui personaj nu numai că nu poate rezolva contradicțiile sufletești ale personajelor, dar nu poate realiza o conturare precisă a lor. Cele mai multe personaje (poate cu excepția lui Lică, a prințului Maxențiu și poate a Siei, destul de bine caracterizată tocmai prin lipsa ei de caracter) sînt fluide, confuze și lipsite de limită. Și d-na Papadat-Bengescu a voit să facă tocmai un roman de creație psihică precisă.

Nimeni nu poate reproșa unui Claude Monet sau Carriere — eu un exemplu luat din plastică — lipsa de desen, fiindcă acești pictori neglijează intenționat și conștient desenul. Dar când se pune cineva într-un plan Ingres sau Meissonier și insistă asupra detaliilor pe care le vrea degajate și mai clare, n-are nici o scuză dacă desenul iese totuși fluid. Totul depinde de punctul de vedere, de ceea ce urmărești. Artă e o problemă de realizare : cutării intenții îi corespunde cutare rezultat.

Sînt o mulțime de personaje care n-au absolut nimic caracteristic. Mini, Nory, Mika-Le, Mareian, Elena, dr. Rim sînt figuri care nu se pot vedea decît în ceață — am zice într-o perspectivă Carriere —, fără însă ca autoarea să fi voit acest lucru, să fi voit s'o aibă.

Ele n-au individualitate și n-au — cum se zice în pictură — valori : sînt terne, fără de accent și fără de caracter. Cei doi gemeni sînt introduși în roman numai din nevoia de pitoresc. Dar ei sînt inutili, fiindcă sînt inexistenți. De asemeni, nu se vede în romanul „psihologic” al d-nei Papadat-Bengescu cum cresc și cum se dezvoltă *organic* anumite sentimente. Când vezi că d-rul Rim o doarește și poate o iubește pe Sia, sau Ada pe Lică, te întrebi cum s-au făcut, de unde au ieșit, din ce împrejurări, aceste relații de dragoste. Sentimentele, după d-na Papadat-Bengescu, se nasc și se formează parcă prin generație spontanee.

Este foarte multă convenție în crearea acestor personaje — Lică e „canalia”, Maxențiu, „ofticosul”, Lina „femeia bună”. Desenul e conform canoanelor clasice. Tipurile sînt oarecum abstracte și „apriori”. Au *preexistat* compunerii lor. Gesturile lor n-au fost înregistrate empiric, fără plan preconcept, așa cum le prezintă viața. Metoda oarecum e deductivă. Întîi schema convențională și apoi gesturile, găsite anume ca s-o reprezinte, și nu invers, cum procedează cei mai mulți artiști. Această tonalitate abstractă a romanelor reiese și din faptul că d-na Papadat-Bengescu nu-și pune personajele să acționeze și să vorbească singure. Ea povestește mereu *despre* ele. Ea spune ce fac, dar nu le pune să îndeplinească ele însele anumite scene ori situații. Dar roman de creație psihologică obiectivă fără acțiune directă, dramatică (în sen-

sul teatrului) nu e posibil. Când autorul se rezumă să povestească numai el acțiunea personajilor, fără să le lase să trăiască singure în voie, le dă prin însăși aceasta nu știu ce perspective de vechime, de îndepărtare și nedeterminare.

Toate acestea sînt lacune de viziune și construcție. D-na Papadat-Bengescu cade adesea și în greșeli de gust. Animată de o predilecție biologică și pesimistă, poate și din nevoia de a introduce episoade „tari”, d-sa poate prezintă descripții de felul acesteia : „Ceea ce îi plăcea mai mult era nădușeala. Ascundea momentul transpirației înadins ca să rămînă în izul ei : numai cînd începea tremurul cerea speriat să fie primenit, dar nu lăsa să-i ia cămașa de tot. . .”

Din toate virtuțile artei, ceea ce e mai puțin fixat în literatura noastră e gustul. Acesta e o creație socială, un apanagiu al clasei nobiliare, o conduită aristocratică. Dar, la noi, noblețea (așa de rară) nu scrie. Burghezimea care scrie e dezorientată. Aici imită noblețea și atunci e prețioasă, aici se inspiră de la un fel de „sans facon”, anume neglijat, aici voiește să contrafacă situații „tari”, grosiere și puternice, dar care, lipsite de o anumită bărbăție, de un temperament impetuos, cad în grotesc ori trivial.

Ceea ce lipsește iarăși la noi e forma, limba literară pentru a înfățișa mediile „distinse”. *Nu avem încă limbă de conversație*. (Poate aici stă și dificultatea teatrului nostru atunci cînd nu descrie „mahalaua”, cum făcea Caragiale).

„D-ta”, „d-voastră”, sînt ori nefirești, ori vulgare.

Aceste expresii, mînuite fără dibăcie, revin mereu în romanul d-nei Papadat-Bengescu.

*im*

(BISERICA DE ALTĂDATĂ)

Am scris aici mai demult\* că structura sufletească a d-lui I. Pillat e aceea a unui perfect clasic. Echilibrul său sufletesc organic, spontan. Armonia diferitelor facultăți nu e rezultatul luptelor, ciocnirilor, eroziunilor, în urma cărora — abia la o anumită vîrstă — se capătă împăcarea sufletească. Acordul său intim e originar, e dat de la început, înăscut. Probleme ori îngrijorări tulburătoare nu i se impun chinuitor. El le mistuie imediat în complexul său sufletesc, dîndu-le forma firească și aspectul cuvenit.

Caracteristica clasicului e că asimilează, adică reduce la unitatea sa specifică totul. Nu există dualism, dezadaptare în el. Nu există mai ales pentru el obstacol. Cineva a definit realitatea ca o rezistență la tendințele noastre. Inșă, oricît ar fi de disperată, de contradictorie față de propriul său temperament, această rezistență este imediat dizolvată. Clasicul nu cunpaște antagonismul, opoziția față de materialul său artistic.

Se vor putea verifica și mai bine aceste considerații, dacă analizăm mai de aproape cazul estetic al d-lui Pillat. Conținutul poeziilor sale e profund tradiționalist. Sufletul său are adinei rădăcini în pămîntul țării sale. Oamenii de țară, instituțiile strămoșești, peisajul caracteristic al locului natal, acestea sînt temele obișnuite ale poeziei.

\* Autorul se referă la recenzia publicată în *Viața românească*, nr. 10-11, octombrie-noiembrie 1923, p. 200-202, dedicată volumului de versuri *Pe Argeș în sus*.

lor sale. Volumul acesta se ocupă mai ales de o anumită lătură a credinței naționale: cîntă viața monahală de mînăstire. *Arhondaricul* (una din cele mai frumoase poezii ale volumului), *Toaca* cîntă „povestea Maicii Domnului” în lumina ortodoxă, desemnează „chipuri pentru o evanghelie”. Altădată, întrebuițează chiar de-a dreptul metrul popular ca să prezinte datinile și superstițiile poporului (*Morții*). Dl. Pillat are același material ca scriitorii poporaniști (mai poporanist ca dl. Sadoveanu), mai mult chiar, același material ca scriitorii țărăniști din perioada *Sămănătorului*.

Dar cine nu vede deosebirea! Sufletul d-lui Pillat e rafinat și cizelat. Cultura sa e variată și adine pătrunsă de spiritul artistic contemporan. Tehnica sa e curat modernistă. El ține seamă de toate progresele de formă ale poeziei recente și nu neglijează nici una din achizițiile ei prozodice. Chiar cînd ia metrul popular, acesta e prefăcut după invizibile, dar savante legi de artă a versului. Atitudinea strict estetică, preocuparea de artă și reușită tehnică sînt mereu prezente. Dl. Pillat pune și rezolvă, cu ocazia temelor populare și naționale, diferite probleme de creațiune poetică.

Pe oricine ar fi încurcat acest dualism între tradiție și modernism.

Excelentul echilibru sufletesc al d-lui Pillat l-a soluționat mai mult decît fericit. El a asimilat modernismului tradiția, creînd dintr-o dezarmonie, dintr-un paradox aparent o unitate vie. Toată estetica d-lui Pillat constă din -acest efect de contrast între un conținut tradițional și popular și o formă savantă și modernistă. Ceea ce la alții ar fi putut duce la neplăcute dezacorduri, la contradicții interne, la lipsă de coerență, la dînsul duce la armonice caracteristice cu atît mai savuroase, cu cît sînt obținute din note mai discontinue.

Într^atît e de adevărat că nimic nu rezistă puterii de asimilare a clasicului, că nimic nu subzistă în creațiunea sa nesoluționat, nemistuit într-un fel sau altul:



Ionel Teodoreanu este scriitorul cel mai reprezentativ al generației noastre. Generație curioasă prin amestecul educațiilor care au influențat-o și prin idealurile care au condus-o. Sîntem mai ales o generație mixtă. Ante și postbelică față de primul război mondial. Cei mai bătrîni știu bine ce înseamnă aceasta. Cu oarecare pretenție am putea spune că noi facem legătura între cele două lumi, despărțite deopotrivă prin amintiri și prin aspirații. Dănuț, eroul principal al romanului *La Medeleni*, este, în multe privinți, adolescentul care am fost mulți dintre noi. Psihologia lui e a noastră prin atîtea caractere.

Pe atunci — „c'etait le bon vieux temps” — se prețuia romantismul și literatura. Și existența celor mai distinși juri din acele vremuri destul de îndepărtate, era mai ales literară. Simbolismul mai avea oarecare credit, și cînd citeau predilecțiile lui Dănuț îmi amintesc — nu fără oarecare mirare — cît prestigiu avea asupra noastră fadul și manieratul Samain.

Dar ne înnebuneau pur și simplu aerele de spiritual și trist arlechin ale lui Laforgue, viața bizară, în scurta și neînțeleasă ei ardoare, a lui A. Rimbaud. Cărțile de căpătîi erau însă Baudelaire și Veriaine. Le citeam pe sub bănci, în orele de latină la Liceul Internat și, sprijiniți pe înalta lor aristocrație estetică, disprețuiam în vacanții, cu misoginismul firesc liceenilor cultivați, domnișoarele instinctive ori burghezismul ce ne părea teribil de rugi-

nit al familiei. Zîmbeam cu indulgență unei lumi oare n-avea alt defect decît că era așa cum era. Dar aceasta nu se putea pricepe atunci.

Misticismul nu făcea încă ravagii în tineret, iar Fa-guiet (pe care-l acuzam, însă, că nu pricepe simbolismul), Leimaître și France nu erau încă belferi anosti și limitați, cum au devenit astăzi Moravurile erau ceva mai puțin plate, ceva mai erotice și poate, deci, ceva mai ridicule. Căutam senzații, dar prețuiam și sentimentul pentru muzica sufletească pe care o provoacă. Acei pe oare ne ocupa și politica eram democrați, cu promisiunea secretă și intimă ca atunci cînd vom fi maturi să desființăm toate prejudecățile, toate tiraniile și toate ipocriziile.

De toate acestea, cel puțin de unele din ele, ne aduce aminte azi Dănuț al lui Ionel Teodoreanu, Ajunși la treizeci de ani, aproape toți oamenii simt nevoia să-și lichideze adolescența și prima tinereță. E ceea ce ar fi în ritul catolic a doua comuniune. Oamenii de rînd marchează această primă vîrstă critică prin gesturi, se însoară, devin ambițioși ori zgîrciți. Scriitorii compun romane. Scriind epopeea *Medelenilor* adolescenței sale, Ionel Teodoreanu și-a lichidat prima tinereță. Căci un sentiment care se povestește, care devine public, înseamnă că a trecut. Se întîmplă la fel ev confesiunile de dragoste.

Lumea din *La Medeleni*, oare prezintă cîteva analogii și rpute diferențe cu aceea din *Viața la țară*, e lumea unei anumite clase moldovenești, astăzi în mare criză, dacă nu în deplină decadență. E marea burghezie rurală de dincoace de Milcov. Sînt oameni bogați, care trăiesc la țară și la oraș viață largă, fără griji, viață occidentală, prin tendinți, dar profund națională prin ceea ce ține de instinct și de inconștient. Există o anumită patriarhalitate orientală, făcută din lene, din glumă, din romanticism, din lipsa totală a grijei zilei de mîine (ceea ce e firesc la aceste clase), dar mai ales prin lipsa totală de preocupări principale de morală ori politică, de ideologie, în fine, mai ales lipsită de fiorul religios sau mistic.

Bonomie deplină, bucuria de a trăi, viața luată sub aspectul ei amabil, spiritual și confortabil. Adăugați la aceasta o anumită fantezie veșnic în trudă ca să decore-

ze mereu existența cu mici întâmplări din planul imaginativ, să o prefacă, să-i dizolve monotonia și automatismul. Așa simplu, vesel și distrat de tot ce e grav și îngrijitor cum s-a trăit în lumea avută din Moldova în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, și chiar pînă la războiul mondial, nu s-a trăit decît doar în Rusia în noblețe și în Franța secolului al XVIII-lea. Rusia nobleței lui Tolstoi și Franța, iată cele două modele ale mentalității boierimii moldovenești. Sînt defectele și calitățile pentru care această parte de țară românească își datorește distincțiunea și ruina. Le-au descris Radu Rosetti ori G. Sion în *Amintirile* lor.

Va trebui cândva descris specificul sufletului moldovenesc. Astăzi el e schițat. Dl. M. Sadoveanu i-a dat, în literatură, baza sa istorică ancestrală și a desenat conturul țărănimii și micii sale burghezii. Petre Carp și Matei Cantacuzino i-au înfățișat atitudinea politică, G. Ibrăileanu, ideologia. Lipsea o verigă din această definiție a fenomenului moldovenesc. Salutăm începutul completării ei în romanul lui Ionel Teodoreanu. Era o lume moldovenească, aceea a mării burghezii oare continuă sufletul și manierele boierești, care nu fusese încă prezentată în literatură. Și se vede astăzi cît merita. Ionel Teodoreanu cunoaște bine această lume și va continua fresca începută, într-o largă compoziție. Prin aceasta, literatura românească, așa de unilaterală în temele pe care le tratează, se completează cu un aspect. Am avut literatura țărănimii, a micii burghezii rurale, a mahalalei, a funcionărimii. A mării burghezii continuatoare și imitatoare a boierimii dispărute ori internaționalizate am avut prea puțin, orii deloc. Aceasta trebuie căutată în Moldova, unde a apărut mai pregnant, mai dezvoltat și mai întîi o viață de curte. Ecoul modern al acestei vieți îl descrie acum I. Teodoreanu.

Dl. Deleanu — una din cele mai reușite, mai organice figuri ale romanului — e admirabil în nepăsare, în bună dispoziție, în epicureismul său fără trivială jovialitate și fără ferocitate în egoism. Cine a trăit la Iași a întâlnit multe figuri de acestea. Herr Direktor e specimenul civilizată, occidental, moldoveanul care nu mai vrea să fie moldovean, dar tocmai prin aceasta foarte moldovean.

Alexandru Pală continuă tradiția boierilor artiști și absenteiști. Rodica e „duduia”, tip de gîscă moldovenească. Nu mai vorbesc de moldovenismul servitorilor. Acela e mai puțin nou. Regret mult că Ionel Teodoreanu ina. hărăzit un rol cu totul episodic unchiului Vania. Figura sa bizară și fugitivă ar fi meritat o altă tratare. Ar fi fost poiate portretul moldoveanului boem și vagabond. (Sînt puțini, dat tot sînt.) Chiar cînd merge la București, autorul rămîne în mediu moldovenesc. E cazul soților Balmuș.

Structura sufletească care cuprinde acest mediu și aceste împrejurări e cîteodată aceea a unui realist. Ochiul lui Ionel Teodoreanu vede cu deosebită justeță anumite situații. Dar în mod obișnuit gama sufletului lui Ionel Teodoreanu variază între aceste două extreme : vis și senzualitate. Dănuț, oare e die multe ori autorul, e mereu prins între simțuri și reverie, construiește prin cea din urmă și cheltuiește prin cele dintîi. Această împerechere poate să pară discordantă. Numai în aparență, însă. Visătorul, tocmai fiindcă brodează alături de realitate, fiindcă nu oferă simțurilor altă supapă mai efectivă, e exasperat, în tensiune, în excitare. Pe de altă parte, senzualitatea puternică, cînd nu-și găsește mereu căi de acțiune directă, se revarsă în vis, îi provoacă mereu temele. Visul e de multe ori o formă a sexualității.

între Adina și Monioa, iată tocmai situația sentimentală a lui Dănuț. Sau între literatură și Adina, în alte împrejurări.

Ne-am deprins, după o definiție prea strimță a romanului realist, să nu amestecăm poezia cu realitatea. Romanul trebuie să fie numai cea din urmă. Cineva, plecînd de la delimitarea arbitrară și artificială a genurilor, obiecta lui Ionel Teodoreanu că amestecă prea des în scrisul său viziunea poetică. Fără îndoială, în artă totul e problemă de grad, de dozare. Dar participarea visului la realitate nu e oprită de nici o lege de gust. Un artist original sfarmă limitele unui gen, mai dinainte precis. „Creer dans un genre, c'est ajouter à ce genre” (Thibaudet) mi se pare perfect adevărat. Nordicii, Knut Hamsun, ca și Rosamond Lehman, așa își concep roma-

nele. Și trebuie să amintim aici de un tânăr scriitor francez, mort în război, Alain Fournier, cu al său admirabil *Grand Meaulnes*, care din punct de vedere al structurii sufletești — lăsînd la o parte procedeele tehnice — amestecă la un loc un lucid realism cu o atmosferă de basm.

Cînd se trezește din vis, senzualitatea e aproape singura realitate pentru Dănuț. Ca și cum sătul de atîta vis, ca să cîștige echilibru din reacțiunile brusce, intră în realitatea cea mai tangibilă, adică în -aceea biologică, a simțurilor. Și invers, cînd acestea devin cotropitoare, tiranice, cînd alarmează sufletul, rămîne calea visului, ca un refugiu.

„Pentru Dănuț, scrisul era un refugiu, o scăpare de propriul său suflet, un fel de fetișism în care metaforele erau icoanele. Cum fugi de umbra stranie a unui cimitir și cum te bucuri să intri în prima casă țărănească întîlnită, casă plină de copii care mîncă mămăligă la o măsută joasă, cu mîinile mînjite, fiindcă acest decor îți alungă spaima cimitirului, așa fugea din sufletul său, J refugiindu-se în metafore.

Și fiindcă sufletul era brăzdat de spaime, metaforele izbucneau impetuoase spre viață, ca hergheliile de căisirepi, fugind de crucile de foc ale furtunilor... Adorai concretul, spre a se izbăvi, prin el, de teroarea abstractului. Făcea metafore, cum își astupă femeile ochii și urechile cînd le e frică prea tare..." Alternanță de spaimă; și voluptate, de umbră și de lumină, de spleen și delir. Aceste contraste hotărîte sînt rare la omul matur. Din contră, ele constituiesc însăși esența sufletului adolescent. Atunci sexualitatea sporește ca într-un neobosit caleidoscop infinitatea imaginilor. Adolescentul nu poate trăi; cu silogisme și cu bun-simț, fiindcă nu urmărește încă; nici un sirop practic. El trebuie să divagheze. Imaginile fac parte din atmosfera acestei virate. Ca s-o facă înțeleasă, Ionel Teodoreanu ia adunat nu numai imaginile care se perindă în capul lui Dănuț, dar a descris acele imagini tot cu imagini, adică a făcut înțeleasă „teoria cunoașterii” adolescente cu propriul său instrument.

Era metoda cea mai indicată și cea mai adecvată vieții pe care o trata și o exprima. Ni l-a descris pe Dănuț cu mentalitatea lui Dănuț, adică l-a lăsat să plutească în

ambianța oare-i convenea mai bine; chiar cînd vorbea autorul, vorbea ca și Dănuț. Atmosfera nu se altera, nu se înstrăina. L-a pictat cu propriul său penel. Era greu de găsit procedeu mai fericit ca să împace mai bine conținutul cu expresia, scopul cu mijlocul. De aceea, redarea psihologiei vîrstei de optsprezece ani de către Ionel Teodoreanu e unică în literatura noastră și, prin adîncimea ei, se poate considera comparativ cu marile literaturi occidentale.

Criticul A. Thibaudet susține că Taine și-a ratat romanul său *Etienne Mayran* fiindcă eroul era adolescent și sufletul adolescenților nu e interesant. Toată lumea știe un lucru mult mai simplu: că Taine și-a greșit romanul fiindcă nu avea talent literar propriu-zis. Era prea critic ca să creeze. Iar afirmația că sufletul adolescent nu e interesant e mai mult decît discutabilă. Mai întîi, toate sufletele sînt interesante pentru artist. Și eroul, ca și omul banal. Dar mai ales e interesant adolescentul, în oare se încrucișează două drumuri, se zbat două suflete, unul care rămîne în urmă, copilul, și altul care năzuiește înainte, omul. La această primă perioadă critică, viața — oarecum alarmată —, primind cea dintîi amenințare, cea dintîi oprire prin barierele maturității care se anunță, e în maximul, ei de pulsație. Intensitatea e vibrantă, vitalitatea ajunge la paroxism.

Nenumărați autori au descris cu predilecție, găsind-o extrem de interesantă, vîrstă critică între 45 și 50 de ani. Atunci se decide între maturitate și bătrînețe. Dar tot așa de capitală e vîrstă de 18 ani. Și acolo se desenează o mare răsplîntie a vieții. Aici, viața care începe, dincolo, viața oare sfîrșește. Ga să se reprezinte un elan vital așa de impetuos trebuia o compoziție specială. Din instinct, Ionel Teodoreanu a găsit-o.

Mi se pare că i s-a obiectat lipsa de evenimente, de conflicte tragice, lipsa de acțiune, de evoluție epică. S-a uitat, însă, că viața prea bogată izbucnește, nu se desfășoară

Bergson, filosoful vieții și al tinereții, combate undeva ipoteza biologică, spencerismul, după care evoluția vieții s-ar fi făcut unilinear: o speță s-a transformat în

alta și așa mai departe. După el, transformarea s-a făcut altfel.

A existat inițial un elan de viață așa de impetuos, încât a explodat în mii de direcții, ca gloanțele unui șrapnel. Speciile au pornit exploziv toate deodată. Omul, insecta, reptila și planta, fiecare reprezintă un sens al exploziei.

Nu știu dacă în biologie lucrurile s-au petrecut exact așa și dacă felul acesta de transformism e singurul. Mai probabil că ambele feluri de evoluție sînt posibile. Când impulsivitatea inițială e prea vie, când materia care se modelează e prea exuberantă, evoluția cea mai probabilă e cea explozivă. Așa trebuie să fie manifestările, conduitele tinereții. Când e vorba de persoane mature, cu obiceiuri tihnite, atunci desfășurarea evenimentelor unul din altul unilinear, epic, e mai firească. Pentru romanul adolescenței, nu era posibilă altă compoziție.

„Evenimentul”, care caracterizează mersul epic al acțiunii, presupune descompunerea vieții în cîteva momente culminante, văzute în mare, printr-o viziune telescopică, în care se descrie o linie de viață oarecum punctată, fără continuitate, cu spații albe, cu lacune. Nu sînt înregistrate decît punctele care sar în ochi. Dar „evenimentele” sînt compuse și ele dintr-o mulțime de acțiuni mai mici, imperceptibile. Oamenii maturi fac economii de viață ca să poată trăi, din cînd în cînd, discontinuu, cîte, o împrejurare mai esențială. Ei aleg, fiindcă iau puțin. Ei preferă evenimente, fiindcă nu pot să se cheltuiască, să se împrăștie tot timpul în acțiuni mici. Tinerii, însă, trăiesc tot timpul, se irosesc mereu, viața lor e continuă, nu întreruptă prin pauze ca la bătrîni. La ei nu se pot înregistra evenimente, fiindcă nu sînt lacune, fiindcă; trăiesc mereu, sînt tot timpul vii, în tensiune. Nu se poate stabili contrastul între calmul obișnuit și agitația din momentele de criză. Bătrîniile selectează, sistematizează. Viața lor e desenată de scopuri. Tinerii nu urmăresc nimic, nu aleg nimic, viața lor se revarsă. Tinerii trăiește tot timpul evenimente mici, adică n-au deloc momente culminante. Viața lor nu poate descrie, deci, o curbă epică; unilineară, cu gradațiile ei, de conflict, de acțiune, cu contrastele ei de inerție și tensiune, viața lor nu se des-

fășoară liniștit, previzibil, pe o linie trasă mai dinainte. Ea e impetuoasă și izbucnește în toate părțile. Pentru ei totul e important, totul e puternic. Ceea ce pentru noi e simplu și neglijabil, pentru ei e „eveniment”.

Dacă Ionel Teodoreanu ar fi fixat romanul său într-o dezvoltare clasică, într-o acțiune selectată din momente mari și prea caracteristice, n-ar fi putut lăsa impresia vioiciunii, a tinereții, a forței inepuizabile, a înprospătării veșnice. Eroii săi trebuiau să trăiască toți deodată, în mod anarhic, cu fantezia, cu nervii, cu conduita lor imprevizibilă și neastîmpărată. Compoziția romanului lui Ionel Teodoreanu amintește procedeele de evoluție ale însuși elanului vital.

Ceea ce impresionează, așadar, în *La Medeleni* e o bogăție de viață neînchipuită. O pădure tropicală în care vegetația iese din orice, din umezeala aerului, din fecunditatea pămîntului. Dar toată această vibrație continuă, această împletire inextricabilă de linii de viață, are și inconvenientele ei. Cîteodată se poate spune despre romanul lui Ionel Teodoreanu că are „le défaut de ses qualites”. E așa de încărcat, așa de plin, că apare congestionat. E gata să izbucnească: există în el prea multă încordare. E prea nutrit. E mai mult decît bogăție, e obezitate. Tensiunea, oare se impune cititorului la lectura lui, îl obosește și-l zăpăcește. De aici reiese și impresia de încărcare, de ornamentație prea grămădită, într-o arhitectură barocă. Din stilurile arhitectonice, acela care are cele mai multe analogii cu romanul lui I. Teodoreanu e „rococo”-ul. Și acolo prea multe linii mărunte încălecate unele peste altele, prea multă preocupare de ornamentație (aplicații străine, de metal, de lac, de culori, de auriu), prea multă atenție detaliului, oare devine un scop în sine, depășindu-și rolul de mijloc modest în redarea unui tot armonios.

Am spus mai sus că imaginile sînt indispensabile materiei romanului *La Medeleni*. Tinerețea are nevoie de acest stil. Altfel rămîne neînțeleasă. Imaginea e un mijloc ca să se descrie viața, dar aici ea devine un scop. Totul e problemă de grad, de măsură.

Și fiindcă sîntem la capitolul rezervelor, să mai adăugăm unul. Atitudinea autorului în fața materialului său năbracă cîteodată un aspect prea literar. Nu mai vorbesc

de nenumăratele citații din Samain, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé puse acolo desigur ca să definească psihologia lui Dănuț, june poet, intoxicat enorm de literatură. Dar era nevoie chiar de citația textelor? Nu se putea aminti doar că anumiți autori îi sînt preferați? Psihologia nu cîștigă nimic prin textul versurilor.

Însăși optica autorului e cîteodată atinsă de literatură. Ea transpune o lume văzută literar, adică prea reliefat, preocupată de contraste de efect. Cînd trebuie să dea firmă unei crâșme, I. Teodoreanu o numește: „La musca vădană”, un erou se cheamă „Minodor Stratulativ”. Se va zice: dar aceste nume există. Ei și? De ce autorul lena ales, tocmai pe acestea?

Un capitol se cheamă *II etait un petit pommier*. Apoi prea multe hoirs-texturi: „quand j'ai fou du vin clair”... „unu Ilă Duduilă”... „Ești caș toporaș”... „Die Rose, die Lilie, die Taube”... „Je hais le mouvement qui deplace les lignes” etc. Scrisorile Olguței sînt prea ticluite. Sînt, apoi în *La Medeleni* prea mulți zarzări înfloriți, prea mult] parfum de gutui și prea mulți hulubi. Astfel lumea nu mai, e privită direct, înregistrată, din observație pură și simplă. Intre simțurile autorului, între puterea sa de observație și expresie, se interpun canoane, reminiscențe, rețete, atitudini artificiale de prefacere a realității în sensul unui efect mai dinainte voit. Spontaneitatea e filtrată printr-o artă subtilă, dar totuși nu mai puțin artificială. Se vede prea ușor cultura literară a autorului, conștiința sa excesivă, intenția sa voită de a întrebuița cutare ori cutare artificiu. Viața e colectată și redată după un specific exagerat, care nu are aroma naturii, ci, pe aceea a bibliotecii. Afară de cele lămuritoare pentru sufletul eroilor și de cele pline de poezie, unele comparații sufăr de literaturism. Iată una luată la întîmplare: „Toate amintirile se alterau, ca prăjiturile cu cremă, vara”. Aici comparația nu e nici proprie, nici poetică; E pusă pentru un anumit efect, care tocmai din această cauză e ratat.

Spiritul literar, adică în cazul de față conștiința preal mare a creației, duce la un fel de spirit de sistemă. Se rotunjește după un plan prea precis, prea dogmatic, caracterul personagiilor. Ca să li se dea note caracteristică,

desenul e caricatural cîteodată. De cele mai multe ori, Ionel Teodoreanu e un psiholog adînc. Sînt personajii în romanul său care vor rămînea. Sînt unele definitive. Dl. Deleanu, Rodioa (puțin cam prea mult „vai!”), Puiu, Tonei. Altele încă foarte reușite: Miroeta Balmuș, băiatul timid și silitor, d-na Ralmuș etc, etc. Nu mai vorbesc de Dănuț.

În unele locuri, situațiile sufletești sînt schițate remarcabil. Iată, de pildă, o pagină minunată de psihanaliză: începutul (fatal platonice) al dragostei lui Puiu pentru Olguța. Cînd încep să se deștepte simțurile, ele iau calea indirectă și imită mulajul unor afecțiuni deja cunoscute: aceia al dragostei pentru soră, al compătimirii, al devotamentului. Senzualitatea nu începe brusc, direct, decît la copii inferiori. Și, apoi, dragostea adevărată e totdeauna suprasexuală.

Iată cum iubea Puiu: „Pe Olguța îi plăcea să și-o închipuie toamna, în odaia de la Iași a Monicăi. Ar fi vrut s-o știe bolnavă, puțin, nu mult, SHO doară gîtul, de pildă. Să-i fie frig. Să fie ceva mai palidă, mai puțin energetică. Înfrigurată, să aibă un șal pe umeri și să stea zgribulită, în fundul divanului. Leila să toarcă. În sobă să ardă focul. Olguța să fie îmbrăcată în haine de toamnă, cu puțin miros de naftalină, rochie de culoare închisă, neagră mai ales, ghete înalte. O îmbrăcăminte de doliu.

El să stea la picioarele divanului, sau la picioarele Olguței. Afară frig, burniță. Să fie și el bolnav, ca Olguța să se arate blîndă cu el. Să fie zi de școală: nici o sărbătoare nu-i mai sărbătoare decît o zi de școală petrecută acasă, cînd știi că toți colegii stau în bănci. Olguța să privească spre fereastră. El să mai puie lemne pe foc. Să vadă mormanele de jar sclipind în umbră și să audă clocotul muzical al apei din samovar. Să se facă seară.

— Noapte bună, Olguțo.

— Noapte bună, Puiu!

...Și să-i sărute miina...”

Găsesc acest pasaj cu totul remarcabil.

Olguța este cu siguranță un tip. E însă un tip prea „caracteristic”, prea șarjiat. E în perpetuă tensiune. Încordarea ei, fără umbre, fără variații, e monotonă. Și, la

niill

II  
Is

III

Mii'

urma urmei, e anostă. Dar intenția autorului n-a fost s-oj zugrăvească așa. Se vede bine că el admiră puțin tipul'] Olguței, care, cum se zice, îl „epatează”. Scrisorile pe| care le scrie sînt iritante în mianiera lor veșnic aceeași;; Nici un incident, nici un episod din care să putem sur-| prinde și altceva în sufletul acestei fete și care să ne; repauzeze. Un asemenea personaj, în realitate, ar fi peste; măsură de enervant. Dar autorul n-a voit s-o prezinte; așa. Și — după părerea mea — el a scăpat o admirabilă \ ocazie de a varia puțin acest tip. Ar fi putut înfățișa' direct începutul de dragoste al Olguței pentru unchiul; Vania. Ar fi prezentat astfel și un alt aspect al acestei] ființe teribil de simplificată. Ar fi făcut-o puțin tristă; puțin gînditoare, puțin posomorită ; ar fi *umanizat-o* pu-| țin.

Dar dacă tipul Olguței e prea unitar, prea aranjat, prea; consecvent aceiași, există altele care — mai puțin stu-| diate — ajung șovăitoare.

Această șovăire reiese, poate, și din lungimea deica-j liilor, înfățișate de multe ori pentru ele însele, și nu ca| subordonate liniei principale. Trebuie să mărturisesc că, | ținînd seamă de toate deliciile lecturii, romanul e totuși \ prea lung. Maniera lui e discursivă și, prin atenția carel se dă amănuntului, amintește de procedeul analitic al\*] unornaturaliști.

Dar nervii moderni vibrează în viteză. Răbdarea șiH supunerea resemnată la realitate e o virtute dispărută. J Arta modernă în toate manifestările ei e sintetică. în \ pictură, ansamblul nu se mai recompune din detalii in-j sistate, așa cum proceda spre admirația tuturor, altă-j dată, Claude Monet. Expresionismul modern se reducea la cîteva linii esențiale. Și urmărește un caracter pre-| dominant, oare se înfățișează cel mult într-o schemă.

De multe ori numai indicații, puncte de vedere, com-| pietate apoi de dispoziția noastră mentală. Dacă ar tre-| i buri să aleg pe scriitorul european cel mai opus, mai an-| tipodic lui Ionel Teodoreanu, acela ar fi, fără îndoială,, Jean Cocteau. *Le grand ecart* și *La Modeleni* sînt între' ele ca ziua și noaptea. Dar aceasta nu înseamnă deloc| că procedeul lui Ionel Teodoreanu nu e perfect legitim.! E vorba de caracterizare, nu de preferință.

Legat de generația mea, m-am ferit, poate, să nu fiu influențat de atîtea motive extraliterare. Ionel Teodo-| reanu este astăzi, din toate punctele de vedere, o reali-| tate a literaturii noastre. Dar este încă și o speranță. Cei de o vîrstă cu el trebuie să-i aducă laudele și să-și for-| muleze temerile.

Și apoi Ionel Teodoreanu ne-a înălțat la un nivel de la care ne-a dat dreptul să fim pretențioși. El e astăzi cel mai reprezentativ prozator dintre tineri. Romanul acesta, fără îndoială, e începutul unei serii care va urma. După confidențele adolescenței vor veni preocupările maturității. Ceea ce a încercat pînă acum, adică epopeea tinereții, e impunător. Ne-a descris în pagini de adînc realism și de înaltă poezie o perioadă a vieții pentru care a găsit mijloacele cele mai indicate ca să ne-o sugereze, să ne infiltreze direct pulsația ei inițială, clocotirea de trăire abia conținută. În toate acestea, a arătat, pe lîngă calitățile de romancier, pe acelea de scriitor, de stilist interesant.

Cititorul să ne ierte încă o citație pentru care va fi recompensat prin calitatea poeziei și a formei. E vorba de primele semne ale dragostei lui Mareea : „In sufletul lui Mircea era ca o mirare oare prefăcea conturul sufletului și al gîndurilor. O mirare... Înaintea primăverii trece un vînt. Trece un vînt pe străzi, printre oase, magazii, biserici, printre oamenii preocupați, care se duc la treburile lor de toate zilele, într-o zi ca toate zilele.

Și deodată, un trecător — tînăr sau bătrîn, femeie sau fată — ridică ochii, ascultă, privește, respiră... Ce \*s-a întîmplat ? A înflorit o zare ? Au rîs mălinii undeva înainte de vreme ? Au respirat violetele într-o pădure ? A zburat un înger nevăzut din ceruri și s-a dus iar înapoi, cu parfum de toporași în aripi ? Cine știe !

Nu s-a întîmplat nimic... Cine știe !

A trecut un vînt înaintea primăverii printr-un oraș. Și capetele trecătorilor se ridică. Cerul pare că a venit. Un trecător zîmbește altuia, fără să-l cunoască. Fiecare ar vrea să facă semne de bună venire cuiva. Nu4 ni-| 'meni. E o mirare ; orașul e altul, oamenii sînt alții. Un-| 'deva un glas începe să omite. E o mirare pretutindeni, pe

urmia unui vînt care a fluturat soare, perdele, plete, suflete..."

Adînea și minunată poezie psihologică ! Dar înainte de toate, minunată tinerețe. Poezia e tinerețe și tinerețea e dragoste. Pe acestea Ionel Teodoreanu ne-a făcut să ie simțim încă o dată, adică să reîntinerim. Li sîntem recunoscători ca tuturor adevăraților artiști.

Încotro se va îndrepta de acum înainte talentul său? Pascal spune: : „La vie heureuse commence par l'amour et finit par l'ambition". Ceea ce, tradus în alți termeni, înseamnă că într-o viață complectă, după dragostea tinereții, încep preocupările de conștiință, problemele tragice omenești, valorile maturității. Poate că acesta e și deștinul lui Ionel Teodoreanu, ca al nostru al tuturor.

1927

T. ARGHEZI

După ce ai lăsat din mină volumul de versuri al d-lui T. Arghezi, *Cuvinte potrivite*, o impresie se ridică deasupra tuturor celorlalte : amestecul de sublim și stîngăcie, de măreț și mizerabil, de perfecție și ratare. Imaginație aci grandioasă, atingînd simbolul sau mirajul, aci delicată și miniaturistă, nuanțată pînă la vecinătatea subtilității, epitete viguroase, adine caracteristice, imagini pline de gîndire prescurtată, sugestii insinuante care se strecoară pe furiș în suflet și în tot corpul, transformă tot ritmul visurilor și-l umple cu muzică de atmosferă, potrivită exact sensului, fără să-l clarifice complet, căci i^ar împrăștia farmecul. Și pe urmă, numaidecît, un fel de silnicie a versului, căutări îndelungate și nimerite alături, accepție greșită a sensului unui cuvînt, ritmuri chinuite, forțate, cuvinte schimbate fără abilitate ca să iasă o rimă (între altele, de pildă, *dești* în loc de *degete*). Cîteodată lipsa de îndemănare expresivă se transformă în neglijență sau licență intenționată, voită. Se teoretizează astfel într-o voință preconcepută, ca să se justifice o insuficiență. Totuși, efectul final ne apare puternic, în afară și pe deasupra acestor stîngăcii și parcă tocmai din cauza lor. Din toată producția literară a d-lui Arghezi reiese aceeași impresie : *o mare energie sufletească lipsită de facilitatea de exprimare*\* Un formidabil mioment în desfășurarea lui de o neputință realizare.

Acest detaliu funcțional când e înscris într-o organizație sufletească puternică produce anumite tulburări! Structura unui om normal, voiesc să spun banal, e făcută; dintr-o anumită echivalență între forța disponibilă și expresia treptată a acesteia. Pe măsură ce se adună, energia mintală se și cheltuiește. Nu rămân resturi, amînări, nu rămân depozite. E ca un nor care, de îndată ce se în-l firipă din evaporațiuni, cade imediat în ploaie. Aceasta i e facilitatea supremă : lipsă de inhibiție, de economie, de agonisire. Curgerea continuă fără răgaz. Cum ritmul i cheltuielii e imediat, el întrece câteodată în viteză pe acela al strîngerii de energie. Lipsită de sfîcter sufletesc — dacă se poate spune —, limbuția se epuizează în tot momentul. Se știe că facilitatea excesivă e semnul deșertăciunii, dacă nu al nulității. Cel ce cheltuiește me-^reu e destul de des cu buzunarele goale.

Se întîmplă însă altfel cu spiritele celelalte oare strîng. | și căroră nu le e dată această ușurință de cheltuire. Cîndi e vorba însă și de temperamente bogate, adinei ori vigouroase, pline de energie, de neastîmpăr sufletesc, atunci î imposibilitatea exprimării duce la comprimare. Dar expresia comprimării excesive e explozia. Efectul produs la> temperamentele normale care au supapa regulativă a facilității e o expresie curentă, banală, incoloră. Ea aduce^ acel stil „agreabil”, „simpatic”, clar, fără surpriză, fără^j virtualități intrinsece de putere conținută. L

Dl. Tudor Arghezi nu e din aceste din urmă temperamente. Lipsa sa de facilitate îi încarcă sufletul pînă lai o tensiune neobișnuită. Cînd i se întîmplă câteodată saj izbucnească, întrece chiar efectul dorit. Expresia e grepf de toată apăsarea sufletului reținut atîta vreme. Atunci cuvintele poetului sînt neîntîlnite, formulele sale sînt^fj excesive, epitele sînt rare, pline de sensuri neîntrebuif țate încă. Săgeata e trimisă mai departe de spațiile bă-tute, fiindcă coarda arcului e prea mult întinsă. IzbutfJ nirea atinge terenuri virgine neexplorate încă, trece dincolo! de ceea ce poetul vrea să spună, cuvîntul merge fatalJ dus de o mișcare oarbă și lepădat dincolo de unde ne ;e| obiceiul să mergem toți ceilalți. O semitele care atinge! vîrfușorul de fosfor al unui chibrit produce o slabă lic^1

rire, dar lipită de grămada unui praf de pușcă azvîrle în aer orașe întregi ori stînci nedezlipite.

Încurcat și enervat mereu de rezistența pe oare i-o opune expresia, dl. T. Arghezi se opintește odată brusc, sfarmă toate lanțurile și spune mai tare și mai minunat decît oricine ceea ce are de spus. Să citească oricine un rînd de dl. T. Arghezi. Va simți atunci din oe rezervă inițială de forță pleacă cuvîntul totdeauna încordat, încărcat cu toată comprimarea care l-a apăsat. Coarda care-l trimite nu e niciodată flască. El pleacă rar, dar totdeauna pornește încărcat ca un cocoș de pușcă. Iată cum lipsa de facilitate, care poate să apară ea un neajuns, aduce tocmai acea teribilă energie a stilului d-lui Arghezi.

Că aceasta e construcția sufletească a d-lui T. Arghezi putem s-o vedem și din alte considerații decît cele pur estetice.

În unele din articolele sale, mai ales din polemicile sale, d-sa ne apare ca un spirit revoltat. Dar revoltat contra cui? N-am putea preciza. Mai degrabă contra tuturor și contra toate. Revolta sa nu e limitată la un domeniu social ori moral precis, ea n^are obiect. După momente, el se îndignează pentru lucruri care i-au plăcut ieri. Totul depinde de moment. Revolta sa nu stă în calitatea sau defectul obiectului, nu e canalizată, captată regulat, ou predilecții și preferinți. Ea stă în firea, în mecanismul sufletesc al d-lui Arghezi : e funcțională. Această stare de predispoziție — dacă se poate spune „în alb” — pentru orice revoltă se cheamă anarhism. Dl. Arghezi e un anarhist. Oameni cu exprimarea facilă pot fi și ei revoltați. Dar ei își aleg un singur gen de revoltă, se adaptează la o singură negație.

Temperamentele puternice, cînd nu se pot ușura zilnic, duc la revolte continue și disproporționate.

- Fără îndoială, totul nu trebuie pus numai pe organizația psihică care nu permite supape rezonabile. Nu trebuie uitat că dl. Arghezi a fost monah. Viața bisericească nu se poate acomoda cu temperamentele puternice fără răz bunări derivate ori întărziate. Nu se poate interzice viața într-un organism viguros, fără ca ea să țîșnească plină de indignare. Și nu trebuie uitat însă că dl. Arghezi



era tînăr, adică influențabil, atunci cînd lanarhismul era pu-ternic în Europa, pe timpul lud Caserio, al nihilismului rusesc (așa de frecvent în Elveția, unde d-sa a stat, mi se pare, multă vreme) și al ecourilor sale literare ca Laurent Tailhade, Octave Mirbeau etc:

Polemismul său excesiv, crud, exasperat, dovedește toate acestea. Alții atacă ca să pună pe cineva la locul său, adică să-l diminueze relativ. Dl. Arghezi nu atacă decît ca să desființeze. Pentru d-sa nu există puncte vulnerabile de care morala și cavalerismul fad și mediocru" J interzic să te atingi. El atacă pe adversar în orice punct debil, oricare ar fi el : insuficiențele, descompunerile (ci-teodată mai ales acestea), ori monstruozițiile fizice, slă-l biciuni ori nenorociri familiale. Nu găsesc în această pri- vință decît un singur scriitor care-i seamănă. E Octave f Mirbeau. Aceeași greață decisivă, metafizică pentru ani- malul-om, aceeași radicală mizantropie pentru descom-j punerea putredă a mașinii omenești, de la scatologic la aspectul cadavrului și la infecția secrețiunilor. Obiecțiu-;•{ nile mari ale d-lui Arghezi par a fi îndreptate mai ales: contra fiziologiei omenești. E în aceasta un accent dej purist, aproape de spiritualist profund ofensat. Nimeni n-iare în țara noastră, nici măcar dl. Cocea, geniul bat-jocurii ridicat pînă la înălțimi metafizice ca dl. Arghezi. 4 Poezia sa *Blestemul* e unică în literatura noastră. Poiate-l puțin cam intenționat senzațională, ea e totuși semnifi-cativă.

Iată cîteva din aceste accente ale unui suflet corn-j primat, demne de Byron :

**Pe tine, cadavru spoit ou unsoare,  
Te blestem să te-mpuți pe picioare,  
Să-ți crească măduva, bogată și largă,  
Umflată-n sofale, mutată pe targa.  
Să nu se cunoască de frunte piciorul,  
Rotund ca dovieacul, gîngaș ca urciorul.  
Oriunde cu zgîrciuri ghicești mădulare,  
Să simți că te arde puțin fiecare.  
Un ochi să se strîngă și să se sugrume,  
Clipind de-amăruntul întors către lume.**

**Celalt să-ți rămîie holbat și deschis  
Și rece — împietrit ca-ntr-un vis.**

**Necazul tău mare să-ți dea voce mică,  
Să urlî, să n-auzi, să vezi că ți-e frică.**

**De glezne tîrîș să-ți atîrne  
Ghiulele de capete cîrne,  
Rînjite, scrâșnite, nerăzbunate :  
Măceluri, osînde, păcate...**

Am citat numai cîteva din aceste blesteme. Dealtfel, dl. Arghezi ne anunță că ele nu reprezintă decît un „fragment” și că va reveni. Înțeleg că o asemenea temă poate fi tratată numai din plăcerea tehnică a virtuozității. Dar ea presupune, totuși, și un fond sufletesc „nerăzbunat”. Nu-i vine nici măcar prin minte să blesteme - decît aceluia oare a suferit mult fără să poată spune.

Și cinismul d-lui Arghezi trebuie înțeles la fel. Are nevoie să denunțe aspectele gingașe, delicate, elanurile idealiste, sublime, înalte, ca pornind din aceeași murdă-rie. Simte o plăcere să înjosească, să deziluzioneze, să ofere viziuni de dezgustătoare descompunere. Iată cîteva , rînduri din una din acele viziuni :

**Chiar stelele sfințite  
și pure la-nceput  
Au putrezit în bolta  
visărilor străbune  
Și zărilor, mîncate  
de mucegaiuri, put.  
A năzuit un clopot  
să sune liturghia  
Și bronzul lui, ca scrumul,  
din turn s-a risipit.**

Iată cum aceleiași neputinți de exprimare și cheltu-ială facilă se datoresc în același timp și necazurile, ran-ounele, nevoia de pîngărire, dar și cele mai înalte va-I lori artistice din opera d-lui Arghezi.

Și cînd încetează ura și polemismul, cînd poetul rămîne pur contemplativ, atmosfera nu e mai înviorătoare : în

general, o viziune tristă, decadentă, o viziune de toamnă, de furtună, de sterilitate, de groază, de ciocnire apocaliptică, de frământare și neputință.

După cum ne spune undeva poetul, sufletul său e o criptă în care n-<sup>a</sup> mai rămas decât scrum.

În adevăr, energia înăbușită arde, usucă pe dinăuntru. După ce a zvrilit lava, vulcanul stins nu mai are decât cenușă. Sentimentul, iubirea, înduioșarea s-au consumat, s-nau topit de arșița internă. Sufletul e secătuț de forțele vii ale dragostei. Emoția proaspătă a murit. Nu mai rămîne decât inteligența. Omul înregistrează, dar nu mai iubește ceea ce înregistrează.

Tare sînt singur, Doamne, și pieziș !  
Copac pribeag uitat în cîmpie,  
Cu fruct amar și cu frunziș  
Țepos și aspru-n îndîrjirea-i vie.

Tînjesc oa pasărea ciripitoare  
Să se oprească-n drum,  
Să cînte-n mine și să zboare  
Prin umbra mea de fum.

Aștept crîmpeie mici de gingășie,  
Cîntece mici de vrăbii și lăstun  
Să mi se dea și mie,  
Ca pomilor subțiri cu gustul bun.

Nu am nectare roze de dulceață,  
Nici chiar aroma primei agurizi  
Și prins adînc între vecii și ceață  
Nu-mi stau pe coajă moile omizi.

*(Psalm)*

Aceste versuri dezolate amintesc de acea „secheresse d'âme”, de care se plîngeau unii credincioși medievali.;

Sau în altă parte :

Dar ziua care trece  
Și mă rănește-n treacăt,  
îmi umilește cîrja,  
îmi încovoiaie crinii,

Și inima-mi urmează  
s-afîmne ca un lacăt  
Cu cheile pierdute,  
la porțile luminii.

Această poezie e o formă de cunoaștere. Nimic mai puțin sentimental. Sursa e direct cerebrală. Cu multă bunăvoință abia am putea descoperi aici și colo cîte un crîmpei de sentiment, cîte-o slăbiciune emotivă. Astfel, în unele locuri ni se pare că poetul se lasă muiat de sentimentul trecutului, singurul mai clar exprimat în această poezie de stări intelectuale. Trecutul, adică tine-rețea, are mare preț în sufletele deziluzionate. Ea aduce parfumul unei existențe care a fost odată proaspătă, veselă și încrezătoare.

Iubirea noastră a murit aici.  
Tu, frunză, cazii, tu, creangă, te ridicii,

Atît amar de ani e de atunci !  
Glicină, tu, tu florile-ți arunci.

A mai venit de-atuncea să v-asculte,  
Voi plopi Gdînci, „u voci și șoapte multe?

Voi ați rămas întorși tot spre apus,  
Voi creșteți toți de-a pururea în sus.

N-o mai zăriți, din vîrfuri, nicăieri ?  
Știți voi ce vorbă este vorba „ieri” ?

*(Oseminte pierdute)*

în altă parte :

Aici, unde-a murit trecutul,  
Mă plimb ca într-un mormînt,  
în care sînt  
Legat s^ascult cum tace lutul,  
Pe cînd în suflet toarce mutul  
Regret, înfășurat în vînt.

*(Sfîrșitul toamnei)*

Sau :

**Și sufletul geme mușcat de trecut  
Ca fiara, de-o fiară cu pas cunoscut.  
(Prigoana)**

Încă în alte câteva poezii, refrenul acesta revine pe un timbru emotiv. În ele plutește o atmosferă decadentă, baudelairiană, de regret și melancolie. Încolo însă autoul e departe de orice înduioșare. Găsim mai degrabă ironia rece. Lucrurile mari, sublime, demne de venerație, de declarații și de vorbe mari pentru alții sînt seborbite de dl. Arghezi, printr-o comparație plină de umor, la proporția lor pămîntească.

**Pavel din Tars e-acum zaraf sărac  
Și Chrisostom băiat de prăvălie,  
Iar Sfîntul Duh, închis în colivie,  
Făcutu-s-a un pui de pitpalac.**

În general, însă, poezia d-lui Arghezi ne înfățișează, ca și știința, o serie de raporturi. Firește acestea sînt exprimate prin comparații și prin imagini, în loc să fie însoțite de argumente și deducții. Poezia d-lui Arghezi nu demonstrează, dar revelează și ea. Și mai este ceva. Știința se bazează pe o serie de raporturi coerente între concepte. Dl. Arghezi alcătuiește și el o disciplină cu oare fură câteva aspecte necunoscute legîndu-le între ele. Numai că aceste aspecte ale existenței nu se ridică pînă la concepte, ci rămîn pînă la gradul de simboluri. Simbolul e exprimare concretă, printr-un semn, desen ori imagine a unei stări de lucruri. Generalizarea nu merge pînă la noțiunea încorporată în cuvîntul abstract. Ea se mulțumește ou un semn. E procedeul magiei. Se știe însă, că magia e începutul științei, o știință imaginativă și naivă, bazată pe primele apropieri pe care le facem între lucruri, pe cele dintîi concordante care apar și pe care nu mai așteptăm să le controlăm.

O simplă coincidență sau asemănare, cum e aceea între un om și portretul lui, ne duce la concluzii de generalizare ca și în știință. Cînd vrăjitorul străpunge cu fierul roș haina inamicului său, crezînd că această pedeapsă îi

atinge chiar persoana, el se bazează pe o serie de raporturi de vecinătate între om și haina lui, pe care le crede reale. Magia e o știință romantică, în oare imaginația depășește mereu datele realității.

Magia admite raporturi alogice de simboluri, sau de fenomene inexistente, închipuite. Iată de pildă ideea de timp. Știința consideră timpul și omogen și măsurabil. Dar această ordine, decretată ca singura valabilă, se poate schimba. Dl. Arghezi presupune alte diviziuni, alte relații între clipe. Există timpul obișnuit, omogen, timpul pe care-l deosebim cu toții, și apoi legătura variabilă a orelor între ele, timpul ceasurilor luate în parte :

**Cîtă vreme n-a venit,  
M-am uitat cu dor în zare.  
Orele și-au împletit  
Firul lor cu firul mare...  
(Melancolie)**

sau

**Prin aer, timpu-i despărțit de ore,  
Ca de mireasma lor niște garoafe...  
(Arheologie)**

sau :

**Cînd am plecat, un ornic bătea din ceață rar,  
Atît de rar că timpul trecu pe lîngă oră.  
(Despărțire)**

Antonul *Cuvintelor potrivite* are gusturi și predilecție de alchimist. El alcătuiește universul după alte legi. Presupune elementelor alte afinități, le leagă și dezleagă între ele după alte procedee. Cîteodată, ca în *Prigoana*, are viziuni de .Sabat, în care zmeii, demonii, țestele de mort, monștrii, ciclopul se zbat, se încolăcesc sub biciul lui Satan. Nu lipsește nici *Bufnița*, oare prezidează clasicul laborator lugubru al vrăjitorului. Iar în poezie *Vrăciul* e descrisă puterea, averea și sufletul vrăjitorului, în *Satan* ne transmite direct senzația stranie a demonului.

Imaginația d-lui T. Arghezi, când reconstituie universul, îl prezintă condus de semne misterioase, de puteri nevăzute. El are senzația directă a haosului universal, a devenirii eterne, a descompunerii, a destinului misterios, a forțelor oarbe sau perfide care ne veghează ori ne pîndesc. Marea, norii devin forțe înfricoșătoare. Are viziunea religioasă, sau, mai degrabă — cum spuneam mai sus — pe aceea magică, fiindcă religia presupune nu numai o anumită explicație a firii și o intuiție a infinității și enigmei sale, dar și sentimentul pietății, al adorării, al venerației, care mi se pare că lipsesc d-lui Arghezi. Imaginea sa despre lume e a unui pîgîn înfricoșat. *Psalmi* săi sînt dezolați, dar reci. Sufletul lor caută mîntuirea, dar e uscat, nu mai iubește. Strigătul lor e tocmai neputința credinței. Magia, însă, oferă intuiția tuturor disponibilităților care se găsesc peste granițele pipăitului și ale măsurabilului. Bănuiala acestei întocmiri, capricioase și enigmatice, ca soarta și ca moartea, o are și dl. Arghezi. Dar o are oarecum intelectual. Imaginația sa se aprinde ca o flacără orbitoare de lumină, dar fără căldură. E din familia vracilor, a căutătorilor de esențe ultime, de elixiruri și filtre, dar nu din aceea a preoților, a sfinților și a apostolilor. In evul mediu, dl. T. Arghezi ar fi fost ars de viu. El e mai aproape de doctorul Faust decît de Saint-Francois d'Assise.

Eu mă fălesc că nu vînd ca atîția  
Tezaurile *mele* : *Nici nu știu*  
Dacă pe piață Dumnezeu cel viu  
S-a ieftenit mai mult decît tîrîțea.

Marmînt închis la zgomotul de-afară,  
Contemplu-a cîrțiților bucurie,  
Lingîndu-și puii cu idolatrie,  
Băloși, subt steaua mea polară.

(*Vraciul*)

In toate acestea are un rol însemnat, desigur, și momentul literar în care s-a format poetul. Dl. Arghezi ține, printr'un aspect al poeziilor sale, de simbolism. Că-

tre sfîrșitul secolului trecut, șina compus primele poezii. Plutea atunci în atmosfera Europei moderniste o reacție antiștiințifică și o revenire la magie, cu mult credit mai ales printre simbolisți. „Sufletul lucrurilor”, „Misterul”, eficacitatea misterioasă a unor forțe și elemente desconsiderate de știință erau la ordinea zilei. Villiers de l'Isle Adam, așa de respectat atunci, amesteca în toate nucele și romanele sale aceste virtuți ascunse ale unor fenomene misterioase. *Tribulat Bonhomet*, *Eve future*, *Contes cruels* înfățișează mereu probleme de acestea între știință și religie. El pleca de la Edgar Poe. Alții, ca Maeterlinek, și el așa de încrezător în forțe obscure, de la Novalis. Sâr Peladan luase de-a dreptul costumul și moravurile de mag. Știința excitase, dar nu mulțumise.

Deasupra ei mai era loc pentru închipuire. Se credea în puterea secretă a pietrelor prețioase (în care credea și Maedonski), în telepatie, în spiritism, în influența metalelor asupra caracterului etc. Villiers voia o femeie vie creată în laborator, și l-a pus pe Edison s-o confecționeze. Altădată a voit să experimenteze dacă căpățîna decapitațiilor mai păstrează cîteva secunde în ea conștiința. Poate ceva din atmosfera acestor credințe și preocupări s-a strecurat și în dl. T. Arghezi.

In discuțiile purtate între apărătorii specificului național în artă și moderniștii esteticismului pur, aceștia din urmă au invocat de multe ori, ca o ilustrație a teoriei lor, opera d-lui Arghezi. La prima vedere, afirmația pare legitimă cu totul. Fără îndoială, există prea puține elemente de altă natură decît cele curat artistice în opera autorului *Cuvintelor potrivite*. Cum am văzut, o parte a operei sale se leagă direct de curentul simbolist de acum douăzeci de ani. Toamnă, mobile vechi, crepuscule, cadavre descompuse, toate acestea sînt temele pe care simbolisții le-au dezvoltat după Baudelaire. Poezia *Poarta cernită* amintește direct de Maeterlinek. Simbolismul a fost însă o școală literară exclusiv preocupată de tehnică. Andre Gide a observat foarte bine că ceea ce îi lipsește mai ales e etica.

Preocuparea estetică a d-lui Arghezi se mai vede și din altceva, li lipsește sentimentul spontan, direct idilic

al naturii. Peisajele sale sînt totdeauna alcătuite cu ajutorul unor comparații stabilite în legătură cu un element «artificial : mătase, catifea, atlas, brocart, aur, fildeș etc. Pietrele prețioase : topaz, safir, smarald, perle, agate revin mereu. Natura e văzută prin artă, și nu invers. Căutare lucru seamănă cu o gravură veche, cu o icoană bizantină, cu o orgă, ou o liră. Natura, ca să existe, se sprijină pe elemente plastice. Unele poezii împrumută chiar titluri de la pictură : *Gravură, Creion* etc.

Dar toate aceste preocupări nu exclud deloc influența mediului românesc asupra artei d-lui Arghezi. Nu mai vorbim de unele poezii vechi, care suportă de aproape puterea curentului eminescian :

**Mai mult tu nu vei mai vedea  
Nimic, nici cer, nici flori,  
S-au prăfuit din zrea ta  
Ca niște nori,  
Nici zarea nu vei mai avea,  
Nici mini cu care s-o masori  
în geamuri, prin perdea.**

**Orbit-a viața, și cu ea  
Și cînteoul, și luna.  
Și unda-n care strălucea  
S-a stins pe totdeauna.**

**O ! pentru veci tu n-ei mai fi,  
Și-ai fost, mă-ntreb, vreodată ?  
Atît pustiu mă-nvălui  
Cînd subt un plop mi se trezi  
Tot dorul de-altă dată !**

în alte poezii limba e inspirată din cronici. Arhaismele vin la locul lor ca să dea atmosfera de veche realitate românească bucății. Unele poezii sînt turnate în metrul popular :

**Fata noastră e bolnavă,  
Fata mea și-a dorului,  
în vîrfurile piciorului**

**A înțepat-o cu otravă  
Spinul prins de crin și laur.  
(*Lingoare*)**

sau :

**Dragă mamă, dragă mamă,  
Pînza iar mi se distramă.  
Sufletul și-acum mă doare,  
Trupul iar, subt cingătoare  
Brațul mi se lenevește....**

Dar influența națională cea' mai puternică în opera d-lui Arghezi o constituie monahismul său așa de autohton. Viața tihnită de mănăstire, liturghia noastră orientală, bisericile mici și umile, schiturile mărunte pierdute în gropi cu solitudinea și poezia lor, deniile cu clopotele stranii și calme în același timp, toate acestea învăluite în parfumul lor național de tămîie și^au găsit în dl. Arghezi poetul lor cel mare.

Pe această cale el ia contact cu pămîntul acesta lucrat de istoria noastră. Nu există poet mare neîncadrat. Dl. T. Arghezi e cel mai mare poet al nostru de ia Eminescu încoace. Valori prea mari nu se pot clădi în aer ori pe postamente de nisip.

1927

Cum aş putea găsi tonul oel mai potrivit, măsura justă pentru a scrie despre omul a cărui întâlnire reprezintă cel mai însemnat eveniment intelectual din viaţa mea ? Cu toate acestea, toţi acei cîţi l-au cunoscut bine ştiu că acest om neînduplecat în dreptate şi decenţă nu iubea nimic altceva decît adevărul; că entuziasmul meu delirant l-ar fi făcut să zîmbească ou blîndeţe, dar că nu i^ar fi schimbat o iotă din ideea pe oare şi-o făcea totdeauna matematic despre mine, despre el, sau despre lume şi viaţă.

A servi oamenii înseamnă a le aduce omagiul pe care-l preţuiesc ei, nu acela pe care-l cred alţii cel mai potrivit. G. Ibrăileanu îşi avea scara sa de valorificare. Cred că ceea ce admira mai mult din lucruri era *realitatea* lor, adică existenţa lor plină de semnificaţie, faptul că ceva există cu adevărat. Dar nu toate lucrurile au o plenitudine de viaţă, nu toate se reliefează luminos, nu toate au rangul de fenomen. Tot ce există serios, definitiv, din plin, tot ce are un-rol, tot ce modifică şi frămîntă existenţa, fiindcă e în «adevăr real, atrăgea admiraţia lui Ibrăileanu.

li']

Unii deosebesc, pe de o parte, judecata de valoare care apreciază, pe de altă parte, judecata de realitatea care constată. Filosofia lui Ibrăileanu reduce acest dualism. Concepţia sa e fenomenalistică, în sensul că orice existenţă puternică, orice realitate adîncă cuprinde într-însa şi

o valoare. A fi în adevăr ceva înseamnă, implicit, a valora ceva. Un copac care e cu adevărat copac, un politician care e acesta în toată puterea cuvîntului, un poet care e poet, un ţăran oare nu e altceva nimic decît ţăran, iată tot atîtea valori. Realitatea cînd e foarte realitate, existenţa cînd e intensă devine merit. Dar dacă aceasta e filosofia sa, a explica realitatea unui fenomen se confundă cu a-l preţui. Înţelegerea unui fenomen devine implicit"lauda lui.

Ce omagiu mai pe propriul său plac s-ar putea aduce atunci acestui om decît a încerca să-i pătrunzi realitatea, adică a încerca să spui despre el întreg adevărul ?

Undeva, în cugetările sale, *Privind viaţa*, stă scris : „Celor pe care-i stimezi adu-le omagiul de a nu le ceda nimic din opiniile tale. Celorlalţi nu le face onoarea intransigenţei tale." Să ne conformăm.

„Le paradis c'est d'etre en meme temps fievreux et lucide." Cine l-a cunoscut de aproape are impresia netă că această butadă barresiană e tocmai formula care închide în ea toată personalitatea lui G. Ibrăileanu. Dar şi cei care nu l-au cunoscut pot găsi în maxima de mai sus cheia cu care se poate înţelege toată opera vieţii sale, așa de pudică şi în care se maschează tendinţele sale native. Elanuri de nervozitate, accese de neastîmpăr, de îngrijorare, de bucurie entuziastă, de adîncă şi iremediabilă melancolie, frămîntare nepotolită, aproape diabolică ; sensibilitate vibrantă şi ascuţită, suflet chinuit de un demon neîndestulat, de neîncetate frămîntări interne, de presimţiri alarmante, de remuşcări mereu reînnoite, de o viaţă care se cere veşnic în sacrificiu pe ea însăşi. Şi sub toate aceste furtuni, care dezolează şi ameteşc, sub toată această emotivitate, care aduce de cele mai multe ori ou ea anarhia inteligenţei, dezordinea ideilor, confuzia mistică, minţea se păstrează intactă, rece, pură. Logica şi simţul realităţii funcţionează ca la cel mai uscat îşi fără suflet iraţionalist voltairian. Cîteodată excesul de dialectică, de argumentare, de stringenţă se dovedesc aproape exagerate : într-atîta voiesc să-şi afirme autonomia faţă de tot ou vine din sentiment.

Oricine citește argumentația strictă, de impecabilă logică, a lui Ibrăileanu în favoarea vreunei teze nu va bănuși niciodată sufletul său emotiv și febril. Iată, de pildă, studiile sale așa de precise în silogistica lor de detectivaj literar relativ la soarta poeziilor lui Eminescu. Dar ca să aibă imaginea sa complectă să citească imediat polemicile sale sau cugetările din *Privind viața*. Va găsi imediat aspectul celălalt.

Ca toate sufletele complexe, ca toate acele „esprit-carrefour”, acel al lui Ibrăileanu era dublu. Din el pornesc răspântii de atitudini și idei. Orice teză își presupune în el și antiteza sa, orice posibilitate, și negația. După ce a secătuit ceea ce poate da o cale, o metodă ori o idee, după ce a depășit-o prin înțelegere deplină, aproape automat el se îndreaptă către contrariul lor, pentru ca să-l înțeleagă și pe el. Anumiți oameni sînt mai mult decît indivizi, sînt umanități. În ei sălășluiesc toate virtualitățile deopotrivă.

Iată cîteva din ele.

Educat sufletește între 1880—1890, el și-a făcut cultura în epoca de victorie a pozitivismului și materialismului biolog și sociolog. S-a format sub steaua lui H. Spencer, Darwin și K. Marx. Dar materialismul se găsește abia la un deget depărtare de pesimism. Și se știe că în aceia epocă domina încă și Schopenhauer. Există în G. Ibrăileanu o pornire sufletească adîncă de pesimism biologic. Sufletul e corp, e materie. Dragostea e „vocea speței”, viața socială e lupta pentru stomac, omul e rău, interesat, gata aricind la orice mișelie ori cruzime. Ca și Taine, Ibrăileanu vede în orice om o gorilă agresivă și brutală, care ne amintește veșnic originea : „In pădurile primitive ciomagul; în societate — sarcasmul. Expresia fizică a sentimentului aceeași : arătarea caninilor.” Sau în altă parte: „Citiți în șir un anumit capitol din *Descendența omului* de Darwin — și manejele rafinate dintr-un roman de Bourget, care duc tot acolo... E divertisant, e comic, e hilariant.” Sau, în fine : „învățații au reconstituit cu imaginație pitecantropul. Dar numai femeile au ocazia să-l vadă, în anumite momente.”

Poate că o perseverare în acest materialism pesimist ar fi simplistă. Dar Ibrăileanu se reculege și înțelege

perfect și aspectul opus acestor concepții. Amărăciunea nu-l orbește. Perfect lucid asupra semnificației și valorii ei, el îi știe foarte bine originea : „Pesimismul este iubirea arzătoare de viață și tînguirea că ea nu dă destule plăceri, ori că nu i le poate storce îndestul și ca se isprăvește odată”... .

Sîntem departe de Schopenhauer, oare crede că viața e iremediabil rea pentru toată lumea. Pentru Ibrăileanu, ea nu apare rea decît aceluia care nu îi pot gusta, dintr-o cauză ori alta, toate plăcerile. Dar oare poate fi complect pesimist un om care a crezut în atîtea lucruri, care a fost socialist desăvîrșit în tinerețe, avînd convingerea fermă că societatea se îndreaptă către o stare perfectă, idilică ? Nu e adine optimist acela care a apărat dragostea de oameni, umanitatea, mila, morala, dreptatea ?

Un pesimist cu adevărat e conservator ori chiar retrograd. El neagă progresul și posibilitatea lui. Dar un democrat, care se entuziasmează de libertate, de egalitate și de fraternitate, are cu siguranță adînci rezerve de optimism.

Materialismul pesimist se compleotează astfel cu idealismul optimist într-o sinteză generoasă.

în luptele sale literare și politice de peste trei decenii, acest temperament febril a dat multe și susținute atacuri. Nu era în obiceiul său să cedeze în luptă. Ofensivele sale au fost viguroase, violente și pline de tenacitate. Pornirea sa, de cele mai multe ori impetuoasă, nu s-a liniștit decît atunci cînd a desființat opoziția. Și pentru ca atacul să fie cît mai decisiv, G. Ibrăileanu nna sacrificat nici un mijloc intelectual, nici o armă logică, nna făcut nici o concesie, nu și-a permis nici o îngăduință și nici o slăbiciune în favoarea adversarului.

Polemica sa a fost de multe ori necruțătoare. Toate acestea i-au creat în diferite medii culturale die la noi un portret de fanatic ori de sectar.

Fără îndoială, acel oare are de spus ceva nou, mai ș ales acela care vrea să înfăptuiască o idee, inițiatorul de școală ori de curente, nu poate fi decît sectar. Noutatea și reforma sînt mediocrizate dacă se amestecă cu p prea multă toleranță sau cu indulgență bleaga.

Cine afirmă trebuie să se apere. Și afirmația e cu atât mai afirmație, cu cât e mai unică, mai consecventă, mai strânsă. În pornirile sale pline de fugă, de febrilitate și de entuziasm generos, G. Ibrăileanu are ceva de fanatic, cu toate că el nu s-a apărat niciodată pe sine, ci ideile grupului său. Dar aceste entuziasme țin mai ales de structura sa morală.

Mintea nu se îngustează de bigotismul lor. Aș putea spune că aproape simultan un simț adine die relativitatea lucrurilor corectează, printr-un scepticism larg filosofic, cu o ironie înțelegătoare a ceea ce e efemer și insignifiant în orice efortare : „În fiecare moment sînt în lume milioane de discuții ori de neînțelegeri între doi sau mai mulți oameni, și fiecare rămîne convins că dreptatea e de partea lui, deși este evident că din toate aceste milioane de antagoniști numai jumătate au dreptate în cazul cel mai bun și nici unul în cazul cel mai rău. E amuzant”.

Toată ideologia politică și sociologică a lui G. Ibrăileanu poartă aceeași peetrie unitară : democratismul. Sutele de notițe, răspândite în rubrica „Misoellanea” din *Viața românească* de douăzeci de ani încoace, cartea sa *Spiritul critic...*, observațiile sale felurite împrăștiate prin articole, toate au același ton : indignare contra nedreptății, contra abuzului, mila pentru cei mici, pledoarie pentru libertate, invitație la legalitate. Femeia, lucrătorul, străinul au fost deopotrivă apărați printr-o largă generozitate față de toate împilările și persecuțiile.

Și cu toate acestea, împlinind și aici același joc complex și hegelian de la teză la antiteză, personalitatea sa, prin anumite aspecte, rămîne profund aristocratică. Nimeni nu are disprețul mai distant, sufletul mai sus pus, dezgustul mai definitiv ca acest democrat. Și s-ar putea spune că nimic nu definește mai bine aristocrația decît J funcția disprețului. Este în mîndria sa față de micime și meschinărie, dar mai ales față de vulgaritate — mîndrie care lna ținut departe o viață întreagă de încălcările intrușilor și oare lna făcut un izolat accesibil numai priedenilor — ceva de feudal și de patrician. Nici o urmă de infatuare ori de megalomanie, doar un orgoliu, oare poate

și acela nu e al său, oi al valorilor pe care le respectă, al idealului pe oare și l-a ales.

Cîteodată chiar disprețul i se pare o cinste acordată aceluia pe care ar trebui cel mult să-i ignoreze : „Tu nu bănuiești cîtă însemnătate dai aceluia pe oare îi disprețuiești, eondeseinzînd să-ți angajezi față cu ei sensifoilitatea într-o anumită formă”. Se poate mai radicală boiere ?

Iar alteleori, nevoia de izolare față de masă se apără prin politețe : „Cu cît ești mai politicos, cu atît ridici tot mai multe ziduri și forturi împotriva cordialității inoportune, care dă năvală în incinta vieții tale”.

Omagiul celorlalți — se-nțelege de la sine, îi e perfect indiferent. La fel, ideea pe care vulgul o are despre el și care, ca și la Nietzsche, aproape printr-un fel de perversitate a simțului social, îi face cu atît mai multă plăcere, cu cît e mai nedreaptă. „Plăcere divină : să te arăți mic și umilit, cu sentimentul distanței dintre tine și ceilalți.”

Fanatic și sceptic, religios și ateu, pesimist și idealist, aristocrat și democrat, delicat și violent (și s-ar mai putea găsi încă multe dublete de acestea), iată atîtea dualisme care fac din G. Ibrăileanu una din cele mai complexe personalități pe care le-a avut cultura noastră, unul din acele „esprit-oarrefour” prin excelență, de care |, /Vorbeam mai sus.

Totuși, în nimeni toate aceste formule duble nu se îmbină în sinteze mai armonice, dînd individualității un stil mai unitar și mai armonic. Nimic n-ar fi mai ușor decît să arăt cum se conciliază în G. Ibrăileanu toate aceste stări antitetice. Voi face-o poate altădată. Pentru moment nu aceasta ne interesează. Am făcut aceste numeroase citații anume din maximele sale, care nu sînt alții Jii ceva decît confesiuni asupra naturii sale psihologice. Le-am căutat acolo, fiindcă toate aceste notări asupra altora nu ^ - sînt de fapt decît autoanalize. Ca să putem desina fiziologia namia sa morală, nu putem găsi sursă mai indicată, |f Sînt puțini oameni care și-au ales mai bine vocația ca h G. Ibrăileanu, adică și-au putut ajusta mai bine temperamentul la profesia, la atitudinea lor în viață. ^



Pentru politică, pentru cler, pentru știința exactă trebuie simplitate, logică unică, organizație monoplană. Acolo se urmărește un singur adevăr, adevărul tău, acela pe care l-ai visat și pe oare-l urmărești. Există, însă, o ocupație mentală, în care nu importă atât afirmația ta, cât pricepera afirmațiilor altora.

E misiunea de critic. Pentru aceasta, trebuie să conții în tine singur tot atâtea note câte se găsesc în fiecare din sufletele pe care încerci să le înțelegi. Criticul, care se transpune mereu în altceva ce nu e el, trebuie să-și înăbușe mereu ceea ce e strict personal. Ca să înțelegi obiectivul și liricul, blazatul și entuziastul, senzitivul și cerebralul, trebuie să ai câte ceva din ei toți.

Un biet suflet dogmatic, uscat de suflarea unui singur vânt, care împiedică să crească în el tot ce nu e monomania sa tristă și monotună ; care vede mereu lumea prin ochii obsesiei sale eterne, va putea fi un iluminat sau un filosof, dar nu va putea fi un critic. Acestuia îi trebuie un suflet bogat, antitetic, fecund în resurse variate, avînd facultatea de a înțelege, „le pour et le contre”, pe cel ce neagă și pe cel ce afirmă.

Cu structura sufletească analizată mai sus, nimeni nu era mai indicat să devie un critic ca G. Ibrăileanu. Nu e deajunis însă criticului o înțelegere rece. Ii mai trebuie entuziasmul cu care să retrăiască opera. Febril și lucid : continuă în el freamătul oamenilor, dar îl oprește la timp ca să-l poată pricepe.

Opera lui G. Ibrăileanu cuprinde mai multe aspecte care au fost de multe ori confundate între ele. După cea mai simplă analiză, se pot deosebi cel puțin patru figuri: istoricul literar, moralistul, polemistul și criticul. Cele două dinitii se raportează la luciditatea sa, la facultatea sa de înțelegere, cele două din urmă sînt produsul mișcării, vieții sale sufletești, privită mai mult sub prisma afectivă.

Istoricul literar ține direct de știință. Istoria literară nu e critică literară. Ea nu se ocupă de fenomene individuale, sau, dacă se ocupă, trebuie să le privească în legăturile lor reciproce. Această disciplină de serii trebuie să prezinte fenomenul global și colectiv. Pe istoricul

literar, în deosebire de critic, îl interesează mai mult grupul decît persoana scriitorului sau analiza operei. Ca orice om de știință, istoricul literar urmărește numai generalul. El trebuie să constate și să explice, nu să aprecieze după criteriile impresioniste și nesigure.

Din toate metodele științifice, cea mai indicată în acest caz e aceea care ia drept punct de plecare societatea. Influența grupului e aceea care dă nota comună scriitorilor, ea formează specificul momentului istoric. În *Spiritul critic în cultura românească*, în unele din studiile sale de literatură mai veche, cum sînt acelea despre Cîrlova, Eminescu, Alecsandri, Caragiale și cîteodată și la scriitorii moderni, unde pe lîngă caracterizări de altă natură era nevoie și de explicații de ordin științific, care să arate ceea ce leagă pe scriitor de epoca sa, în studiile sale asupra diferenței pe provincia sufletului național, dar mai ales în cursul «sau, din nenorocire nepublicat încă (ca și atîtea alte opere !), G. Ibrăileanu a întrebunțat metode care explică autorul prin influența mediului social. Și în aceasta a fost un reprezentant al ultimului aspect pe oare l-a luat metodologia științelor morale în Occident. Psihologia însăși, care era crezută atîta vreme ca o știință a sufletului individual, e năvălită astăzi complet de punctul de vedere sociologic, care arată foarte firesc că omul nu trăiește izolat, robinsonian.

Istoria propriu-zisă, nu se mai face astăzi decît în funcție de întreg sufletul social. În locul descrițiilor de băătăii și de relatare pe larg a tratatelor diplomatice, se arată influența adîncă și anonimă a instituțiilor. Firește, istoria literară a luat și ea această metodă (vezi articolul celebru al lui G. Lanson, *Histoire litteraire et Sociologie*).

Totuși, structura sufletească a lui G. Ibrăileanu, prea bogată și prea vie ca să dea numai un om de știință, nu s-a mărginit la acest „esprit de geometrie”, al științei pure. Omul, ou ceea ce are el caracterologic diferențiat, psihologia individuală, îl interesează în toate subtilitățile și delicatețele sale. Colecția de cugetări *Privind viața* poate fi privită ca prima operă a unui moralist român. Concepută în genul La Rochefoucauld, Chamfort, pe lîngă o analiză a tuturor pornirilor omenești, dar în spe-

cial a sentimentelor de dragoste, de amor propriu și a sentimentului morții, această colecție e remarcabilă și unică prin stilul personal, aprig și sarcastic. Se amestecă mereu amărăciunea cu aspirația ideală.

ii-  
?IV

Notările făcute pe viu, descoperirile profunde în clar-obscurul sufletului omenesc amintesc direct de cele mai bune modele franceze. Aici nici o urmă de spirit de sistemă. Cel care le-a scris era cu totul alt om ca autorul *Spiritului critic*. .. Totul e numai nuanță, fineță caracteristică.

SIV

Dar simțul psihologie al lui G. Ibrăileanu nu se rezumă numai la aceste maxime. În studiile sale critice, analistul sufletului omenesc e mereu prezent. În special volumul *Note și impresii* e reprezentativ în acest sens. „Profilurile” lui Maiorescu, Gherea, Eminescu, Gorkî, P-anu etc. dovedesc o adâncă știință a portretului.

Din volumul său *Scriitori români și străini* analizele asupra eroilor lui Caragiale reprezintă construcții și interpretări psihologice, pe care numai un moralist conștient în același timp de varietatea infinită și de tipismul naturii omenesti în genere le putea face.

Simțul psihologic al lui Ibrăileanu, pe lângă înțelegerea caracterelor omenesti, se aplică și la disecarea diferitelor procedee de creație. Prin aceasta criticul intră în estetica propriu-zisă. Dacă ar trebui să găsim ceea ce e mai caracteristic în toată critica literară a lui Ibrăileanu, cred că trebuie să ne oprim asupra acestei formule: *analiza psihologică a procedeeelor estetice*. Cîteodată, luînd ca motiv, ca punct de plecare, o nuvelă oarecare, cum e cazul *Balaurului* d-lui Sadoveanu (*Scriitori români și străini*, p. 34), se recompune, fază după fază, procesul inspirației și apoi al construcției creatoare. Alte **dați, ki-**trînd în intimitatea artificiilor de tot felul pe care ie întrebuițează artistul ca să adapteze atmosfera bucății la ideea sa inițială, Ibrăileanu arată chiar mijloacele de care se servește creatorul pentru a trezi în noi impresia % de adecvat, de necesar, de adaptare a conținutului ia formă. Se arată, ca în analiza bucății *Vara* de Coșbuc, care era materialul de senzații și de imagini cel mai propriu de întrebuițat, mai mult, care era ritmul cel mai indicat, dat fiind tema aleasă, și motivul pentru care

poetul a ales cutare procedeu, și nu altul. În acest articol se pătrunde în chiar subconștientul artistului în momentul inspirației. În altă pagină, G. Ibrăileanu descurcă cu o claritate evidentă procesul de creație al lui Proust, așa de insurmontabil încîlcit la prima vedere. Dar mina aceea ineputabilă de observații estetice care e remarcabilul studiu *Creație și analiză*? În studiul mai vechi asupra lui Brătelseu-Voinești (*Scriitori și curente*, p. 188), plecînd de la ideea că eroii acestui scriitor reprezintă în majoritate tipul inadptabilului, ni se arată toate mijloacele, cele mai potrivite, pe oare le-a ales autorul ca să ne lase această impresie. A ales o anumită atmosferă (orașelul de provincie), o anumită profesie, o anumită cultură etc. Toate aceste elemente, fiecare cu o anumită eficacitate estetică, sînt menite să creeze efectul final de dezadaptare.

Pătrunzînd astfel în însăși tehnica autorului, criticul re trăiește prin simpatie încă o dată opera acestuia, satisface acea contopire cu lucrurile și cu expresia lor pe care estetica germană o numește „Einführung”. Într-4in interviu din *Mișcarea literară*, dl. Brătelseu-Voinești vorbește de indiscreția cu care G. Ibrăileanu i-a descoperit și divulgat procedeele.

S-a vorbit atîta de estetică în țara noastră, dar criticii noștri înțeleg prin estetică diferite verdicte, mai mult sau mai puțin arbitrare, asupra talentului autorilor. E prea ușor să spui : e bun sau rău. E mult mai greu să descompui procesul inițial de creație, să prinzi artificii artistului, să-i surprinzi „trucul”, să arăți pentru ce, în anume situație dată, singurul mijloc de expresie posibil era numai unul. În această privință se poate spune că acela care a făcut propriu-zis estetică în critica noastră literară, acela care s-a oboorît pînă la secretele plămuirii, colaborînd oarecum cu autorul, e mai ales G. Ibrăileanu.

Fără să facă niciodată caz de această zeitate, pe oare o întrebuița ca pe oricare alta, fără să se sperie de eminența ei, estetica a fost slujită efectiv și propriu-zis (nu numai în promisiuni) de Ibrăileanu mai mult decît oricare altul.

Firește, o astfel de exploziune, oricît ar fi de subtilă, oricît ar fi de pătrunzătoare, ar rămînea fără busolă, fără orientare, s-ar aplica pe producțiuni cînd interesante, cînd mediocre, dacă n-ar exista gustul.

Frații Gonouort în *Jurnalul* lor îl compară pe Taine cu un cîine de vînătoare oare ar avea toate calitățile din lume, dar căruia i-ar lipsi mirosul. Există la noi în țară o instituție a cărei reușită, al cărei triumf e bazat pe selecția gustului celui care a creat-o : e revista *Viața românească*. În ea, timp de douăzeci de ani de zile, s-a publicat aproape tot ce a avut literatura noastră mai remarcabil în acea vreme. Ea a ținut loc de consacrare literară ultimă, de academie. Ea a creat la începători reputațiile și le-a dezvoltat pe ale celor care începuseră. Din năvala enormă de poezie și proză ce i-a fost adresată, redactorul acestei reviste, cu gust sigur și sever, a ales numai ce a fost bun. Și azi — cînd se poate încheia bilanțul acestei activități de două decenii — se poate înregistra în toată obiectivitatea rezultatul.

Nu mai vorbim de scriitorii pe oare i-a ajutat să se „lanseze” : Hogaș, Pătrățșanu, Teodoreanu, Demostene Botez, Philippide, Lucia Mantu etc. Cu siguranță că ei ar fi produs oricum. Dar a-i găsi, a-i încuraja, a-i sfătui cu o oră mai devreme, nu aceasta e tocmai profesia criticului? Sînt puțini critici oare să nu aibă pe conștiință, în fața posterității, nulițăți pe oare le-au preamărit, comparîndu-le cînd ou Shakespeare, cînd cu Goethe.

Nimic din toate acestea nu se poate imputa lui Ibrăileanu. Și nu trebuie să se uite că gustul redactorului trebuie fatal să fie mai indulgent decît al criticului.

Cel die al doilea se gîndește numai la ceea ce e frumos, pe cînd cel dintîi trebuie să aleagă tot ce e publicabil. Cei despre care a scris G. Ibrăileanu sînt în fruntea literaturii de astăzi, iar cei pe oare i-a publicat, cînd nu sînt identici cu cei dintîi, nu s-au ooborît niciodată sub un anumit nivel minimum.

Elasticitatea și posibilitatea de împrăștiere a gustului său s-a arătat atunci cînd, după război, acest critic care se formase în epoca realismului, acum trei decenii, a îmbrățișat literatura nouă a lui A. Philippide, sau s-a

pasionat după Proust, după ce încă înainte de război admirase printre cei dintîi pe Tudor Arghezi și Galaction.

Gustul său, care se transpune în toate stilurile și școlile, de la clasic la romantic și de la simbolism la ultima literatură, să-i zicem expresionistă, are totuși preferințele sale. În *Analiză și creație*, el ne-a arătat că preferă creația de viață, literatura de fapte, de documentație obiectivă aceleia subiective, manierate și prea elaborate într-o tehnică de pedant estetism.

*Război și pace*, romanele lui Dickens sau Balzac trec pentru el înaintea lui A. Gide (ca creator), Fromentin ori Barres. Dar aceasta nu înseamnă că Tolstoi sau Balzac presupun o tehnică artistică mai puțin savantă. Din contră... Am putea spune la fel că literatura stenică, sănătoasă, tînără, normală îi place mai mult decît aceea morbidă și decadentă. Dar gustul, prin definiție, implică preferinți.

Confundînd, fără disoernămînt, ipostaza sa de istoric literar cu aceea de critic, mulți i-au adus vina că exagerează punctul de vedere științific ori social. Dar să recitească cu atenție opera critică a sa și va observa cu siguranță că ceea ce formează a sa „qualite maîtresse” e gustul și înțelegerea mecanismului estetic al operei de artă.

Spiritul polemic — fiindcă trebuie să vorbim de ultimul său aspect —, ceea ce dă o viață neobișnuită acestor opere, se amestecă cîteodată în articolele sale însuflețindu-le cu credință, cu ironie ori cu spirit tineresc de combativitate. Puțin șinau apărat ideile cu mai multă îndârjire. Și într-o țară unde „maniera forte” devine imediat scabroasă, vulgară sau de-a dreptul josnică, campaniile lui Ibrăileanu au adus o energie politicoasă și urbană, dar nu mai puțin necruțătoare în ironia sa. „Miscellaneele” sînt modele de polemică dialectică, în care adversarul e strîns în arcanul propriei sale argumentări, redus la absurd sau închis în dilemele și contradicțiile către care-l duceau propriile sale afirmații. G. Ibrăileanu n-a fost din semănătorii de idei fără ardoare și fără temperament, din acei care se mulțumesc să-și afirme ideea fără

s-o apere. N-a lăsat-o să devieze sau să fie rău interpretată. Din contra, a apărat-o pînă la capăt. In general articolele sale nu sînt de o ținută rece. Ideile lui Ibrăileanu erau de multe ori contra cuiva. Articolele capătă o viață specială de la acest spirit de luptă, tema susținută devine contagioasă și se insinuează pe nesimțite în cititor cîștigîndu-l.

1927\*

w

U'i'

m>îi.

j h'

l''

\* V. nota de la sfîrșitul volumului.

ii

D. CIUREZU

(RĂSĂRIT)

La 16 ani, aproape "toate fetele sînt frumoase, la 18 ani, aproape toți tinerii sînt poeți. Seva abundentă crapă mugurii și se revarsă generos, la întâmplare. Din această amplitudine și rezervă de forță iese și acel joc inutil care e poezia. E greu de deosebit, la această vîrstă, temperamentul, adică tinerețea, de adevărata poezie.

Și poezia d-lui D. Ciurezu e de temperament. Dar nu e numai exprimarea directă, inconștientă a acestuia. Tinerețea și exuberanța nu sînt decît pretexte pentru elaborarea artistică. Poetul domină palpitarea vieții dintr-însul și o ia drept temă poetică. Unii poeți se uită afară : cîntă florile, noștile cu lună, grădinile. Alții ne vorbesc de tristețea vieții, de măreția ideilor și pasiunilor, de sufletul și singurătatea lui. Dl. D. Ciurezu își consideră corpul său propriu și vitalitatea lui. El știe că existența e creațiunea noastră, adică proiecțiunea obiectivă a bunei noastre dispoziții organice. Dimensiunile vieții și ale universului măsurate de-o cenestezie abundentă : iată sursa acestor poezii. Fiindcă viața zvîcnește într-un ritm brusc și neînfrîmat, proiecțiunea ei în afară își va alege pretexte adecvate : haiduci, goană de stepă fără sfîrșit pe coama calului, instincte violente, iubiri romantice. Altădată e atent numai la senzațiile sale, a căror bucurie o descrie. Niciodată viața viscerală n-a fost prezentată într-o poezie mai stenică, mai vie, mai sinceră, mai tonică. Senzații olfactive :

**Am speriat o ciută de pe mal.**

**Și mi-a venit atunci să m-aplec,  
Să-i miros urma suptă de pământ,  
Să gem prelung cu nările în vânt  
Și-n fundul vieții mele să m-aplec.**

Senzații tactile

**Am aruncat sămânța ieri pe câmp,  
Pe brazdele jilave și săine.  
Și soarele domol, curgea pe mine,  
Pe trupul meu cu zvicnet în răstimp.**

Gustative

**Stă Fira trîntită sub vîsla de coarnă  
Și storce pe gură un strugure nou,  
Pe drum se deșiră un muget de bou  
Și Toamna se joacă cu ciucuri de boarnă.**

Din toate simțurile, dL D. Ciurezu face o sărbătoare. Dar m/ai ales din acele ale văzului. Se bucură vibrant de lumina orbitoare, în modulațiile ei simfonice, ca în poezia **Joc în soare:**

**Și-un copil pitit în brusturi chicote de rîs și sare,  
Sare-n ploaia de lumină ce se varsă pe poteci,  
Și copiii, toți aleargă și-i aruncă în cale melci,  
Melci vârgați, căzuți din pumnii primăverii pe cărare.**

Cîteodată izbucnirea de viață e așa de exuberantă, încît duce la o frenezie de mișcări fără finalitate, fără sens : nevoie pură de cheltuială, de ușurare :

**Am alergat buiac ca să m-astîmpăr  
Prin ierburi verzi cu mirosul amar,  
Am rășghinat o creangă de arțar  
Vigoarea mîini mele s-o astîmpăr.**

Puterea de viață e așa de ofensivă, așa de proiectivă, încît e **continuată**, presupusă și în lumea exterioară. Sînt bănuite și acolo senzații și fioruri în oameni, ierburi și pietre. E firesc ca poetul să vadă peste tot mai ales ce simte el.

**Un mînz a dat năvală în livezi,  
Nărod și zvelt de multă sănătate.  
Un faun gol cu buzele mușcate  
Prin mărăcini își pierde ochii verzi.**

**O fată-n lan cu trupu-ncetărat  
își lasă sîinii rumeni și aprinși,  
Pe-un prund de maci, cu dărnicie-ntinși  
Din inima pămîntului arat.**

**în coapsa unui deal, un plop de argint,  
Țîșnit vioi cu creștetul spre soare,  
își mișună o taină care doare  
Prin foile cu vine de argint.**

**Eu frîng în mîini o joardă de alun  
Și rup un rug crescut peste cărare,  
Arunc un bulgăr de pămînt spre soare  
Și rîd,  
Și sug în ochi suișul lui nebun.**

Astfel, natura vibrează la unison cu poetul. Și ea e închipuită printr-un fel de pansensualism să simtă aceleași lucruri ca poetul.

Există o poezie de temperament, de viață, care reiese tocmai dintr-o insuficiență, dintr-o criză de viață. E dorul nostalgic al convalescenților. E cazul poeziei lui Nietzsche, Verhaeren ori Whitman. Firi clorotice își răzbună o dorință, realizîndu-se mereu în contrariul lor. Gîntecul lor e afirmația unor lacune.

Și-apoi, există o poezie de temperament, care iese dintr-un plin de putere. Atunci versurile nu mai caută viața ca un bun depărtat și neajuns, ci ca ceva posedat, pe care se mulțumesc să-l descrie. E cazul, printre altele, al contesei de Noailles. Poetul, în posesiunea vieții, o oon-templează, amănunțind toate detaliile care dau cea „joie de vivre”, toată orgia de bucurii ce ies din nimicuri de voluptate : dintr-o rază de soare, din gustul unui fruct, din freamătul unor frunze, din calmul serii, din tulburarea furtunii, din suavitatea florilor. Totul e pretext de plăcere.

Poezia d-lui D. Ciurezu are și ea acest dar. E contagioasă prin clarul ei. Se prelungește în noi în unde de vibrații sănătoase și întăritoare.

Jocul are, printre alte semnificații, și acela de a fi efectul unui lux de energie. O estetică vitalistă identifică arta cu plenitudinea de viață. E firesc, oricum, ca cel bogat să se joace. D. Ciurezu, când nu se bucură de senzațiile sale organice, când nu-și gustă cenestezia, începe să se joace grațios și inocent cu sunete și cuvinte :

**Cic, cicoare,  
cintătoare,  
din glădicii  
plini de floare,  
Cic, cu gușea  
încărcată  
de cicicuri  
și de soare.**

Sau :

**Leroi, Leroi mărgărint  
Prin' nămeții de argint.**

Și trecînd mai departe, acest joc inofensiv s-a schimbat în altul mai grav, de tehnică. Poezia *Haiducul* amintește, prin muzicalitatea ritmului său frînt și mereu variat, de unele coruri ucrainiene. Tot din nevoia de joc, poate și ca efect al inspirației direct folclorice, dl. Ciurezu alege termeni neaoși regionali, de multe ori necunoscuți limbii literare. Dacă acest abuz de cuvinte prea locale supără prin manieră cîteodată, de multe ori adaugă la pitorescul și la culoarea expresiei. În total, impresie de tînără vigoare și de sinceră frescheță, virtuți de artă care nu pot fi, tocmai prin acurateța și natural, produse ale nativității sufletești, ci ale elaborării estetice.

1927

## I. AL. BRĂTESCU VOINEȘTI

Cînd mi s-a spus, zilele trecute, că dl. Brătescu-Voinești împlinește șaiszeci de ani și că va fi sărbătorit pentru acest merit, pe care bănuiesc că nu și-l iartă, m-am îndreptat către rafturile bibliotecii. Am voit să-mi verific pe paginile celor două volume de nuvele plăcerile și comentariile lor căpătate la vîrstă de optsprezece ani. Am citit *întuneric și lumină* și *În lumea dreptății*. Cu ochii altor experiențe și altor puncte de vedere. Am voit să le judec sub lumina altor comparații.

Cînd am cunoscut întîi aceste nuvele, farmecul a fost brusc, direct și definitiv. Am fost fericit și încântat, pur și simplu. Avizul literar îmi era pe atunci spontan, sincer și inconștient, ca apetitul ori ca instinctul sexual. O nuvelă frumoasă era o chestie de biologie. Nu-mi judecam impresiile și nu interpretam plăcerile. Proza d-lui Brătescu-Voinești e din acelea care m-au făcut mai fericit în orele de lectură. Sîntem recunoscători celor care ne dau cadouri, slujbe, celor care ne fac moștenitorii lor ori care ne laudă.

Sîntem, oare, cu adevărat îndatorați marilor scriitori care ne-au încîntat plictiseala ori melancolia ?

După altîția ani, cîți scriitori au încetat să mă mai farmece ! Cîte farduri și cîte măști descoperite, cîte voci care sună falș, plecticos, stereotip, cîte meșteșuguri pe care le găsesc sărace, puerile ori de-a dreptul caraghioase !

Arta d-lui Brătescu-Voinești e din acelea pe care nu se depune rugina, fiindcă materia în care a lucrat e autentică, fiindcă procedeul său e adînc și lipsit de subtilele artificii, ingenioase o clipă, dar care se vestejesc iute, sub perindarea generațiilor. Ca și în vremea adolescenței mele, găsesc și azi aceste nuvele minunate. Numai că astăzi încep să pricep puțin din ce e alcătuit secretul farmecului lor.

Un „dandy” expert în materie spunea că o haină nu e adevărat elegantă decît atunci cînd, la început, pare că nu e deloc. În arta scrisului, un artist e cu atît mai mare, cu cît se înfățișează mai puțin în această ipostază. Nici un scriitor în literatura română nu e mai puțin scriitor, nimeni nu e mai lipsit de aptitudinea scrisului, de eforturile și contrafacerea lui, de maniera și prețiozitatea acestuia, nimeni nu e mai puțin otrăvit de literaturism, de poză ori măcar de conștiință scriitoricească ca d-l Brătescu-Voinești. D-sa e mai întîi un vîntor pasionat, apoi un om sociabil, un clubman.

Oamenii aceștia obișnuiesc să povestească, tîrziu seara, între prieteni, întâmplările zilei. D-sa e un mare povestitor și iubește taifasul. L-am auzit odată la o masă a *Vieții românești*, la Iași. Între supă și friptură, a spus, cu neînchipuită măiestrie, atîtea lucruri, încît un tînar nuvelist de astăzi ar fi găsit acolo materie pentru un volum. Și toate acestea, cu un deosebit firesc, fără cabotinaj și fără căutare de galerie.

Cînd e obosit și n-are chef de vorbă, dl. Brătescu-Voinești scrie. Dar nu-și strică obiceiul vorbeii, nu se deranjează. D-sale îi e dat să făurească încîntătoare nuvele, cu simplitatea de povestire a vorbirii. Arta sa cea mare e să pară că n-are nici artă, nici un sistem, nici măcar o anumită grijă sau precauțiune, care e necesară celui oare se pune în fața hîrtiei albe.

Dl. Brătescu-Voinești nu se *crispează*, nu se încordează niciodată. A remarcat-HO dl. Ibrăileanu într-un articol, și cu drept cuvînt.

Mă gîndese la un scriitor din literaturile străine *cu* care l-aș putea compara din acest punct de vedere. Și

nu găsesc, în ce privește felul firesc, aproape nud al poveștii, decît pe Stendhal.

La acela stilul nu reiese din frază, ci din înseși datele realității. Între felul narațiunii și obiectul ei propriu-zis nu se interpune intenția, voința de a reda literaricește. Realitatea se exprimă oarecum ea singură, fără înconjur și fără mofturi. Autorul aproape nu mai e nici măcar intermediar. El lasă lucrurile să vorbească singure. Rareori am înfîlnit atîta transparență în prezentarea unei serii de întâmplări.

Dl. Brătescu-Voinești e primul și singurul scriitor român cu umor. Dacă Caragiale a fost un Voltaire ori un Moliere român, dl. Brătescu-Voinești e un Dickens.

Imbinînd aspectele *triste* ale vieții cu cele vesele, înțelegînd că existența e totdeauna o medie, un compromis, umorul e sentimentul cel mai natural și în același timp cel mai complect omenesc. Cel mai mare umorist — în sensul larg și adevărat al cuvîntului — a fost Shakespeare. În piesele sale, peste loviturile sinistre și acerbe ale destinului, după cea mai zguduitoare tragedie, intervine iute un bufon, ca o rază de soare după furtună, ca să azvîrle peste exagerarea fatalității consolarea și împăcarea vieții. Surîzînd cu simpatie și compătimire existenței, umorul o pătrunde, în esența ei de cenușie monotonică. Imbinînd gluma cu tristețea, rîzînd printre lacrimi, umoristul se dovedește o înaltă conștiință etică.

Umorist a fost și Oehov, acela oare ne-a arătat că soarta oamenilor e de obicei mijlocie între satisfacție și deprimare, între sublim și ridicol, între ură și dragoste.

Caragiale a rîs mult și, cîteodată, poate a rîs prea mult. Alții, în ritm de adormitoare elegie, au plîns mereu. Cu resemnare surâzătoare, cu calm și bunătate, cu glumă și înțelegere, dl. Brătescu-Voinești, ne-a dat o serie de peisagii morale românești în lumina celui mai just sentiment. De lucruri exagerate, unilaterale ori prea singulare ne saturăm. De aspectele amestecate ale vieții, niciodată.

Cu duioșie, cu blîndețe, glumele și satirele sale erau abia „tachinerii”. În dosul lor, o adîncă umanitate prezida. Și, iubindu-și eroii, pe care cîteodată cu tonul dra-

gostei își permitea să-i necăjească puțin, ni i-a făcut și\* nouă dragi.

Făcut să înțeleagă și urcușurile și seborișurile vieții și ale firii omenești și apoi să aștearnă peste ele adîncă' compătimire omenească, fără să cadă în dulceag sentimentalism, fiindcă știa să și glumească cîteodată, dl. Brătescu-Voinești a înțeles, mai bine poate decît orice scriitor al nostru, firea „cea de pe urmă” a românului. Dintre toate nuvelele sale, există una, *Călătorului îi sade bine cu drumul*, care e însuși fenomenul sufletesc românesc. Nicăieri nu e mai bine desenat românul ca acolo. Această mică schiță închide în ea o întreagă etnologie. Găsim acolo firea noastră, colorată oriental, de jovială bonomie; de nepăsători „bon vivant”, cu bune intenții de muncă și activitate, dar cu slabă voință de realizare. Dar mai ales lipsa de grijă, traiul ușor, plăcerea de a trăi, într-o țară idilică.

Caragiale a înțeles un anumit ridicul românesc, care; e poate numai de suprafață. El a *izolat* anumite momente din firea burghezului nostru. Poate că în celelalte aspecte eroul său e simplu, de treabă, poate chiar trist și amar. Dar de acele momente el a făcut abstracție, le-a; trecut cu vederea, N-a ales decît ceea ce convenea temei; sale. El ne-a înfățișat românul *parțial*.

Dl. M. Sadoveanu a ales și el un alt moment specific al firii românești. El ne-a dat suflul de epopee, de mister și poezie.

Dl. Brătescu-Voinești nu s-a specializat în observația vreunui din facultățile ori aptitudinile naționale. El ne-a dat românul *global*, tipul general și comprehensiv al rezumatului psihologiei noastre.

Cînd sînt rău dispus, recitesc *Călătorului îi sade bine cu drumul*. Efectul e stenic ca al unui tonic nervos. Schir: ța aceasta e un principiu de viață. Arta își întrece soopul său propriu : devine o terapeutică. Dealtfel, aceasta ,e misiunea artei mari : să se depășească pe sine. In ma-J joritatea nuvelilor sale, dl. Brătescu-Voinești a reușit fie mai mult decît artist. Literatura sa e o sinteză energie omenească ; în același timp, un izvor de delec

tare și o consolare la amărăciunea existenței. Eroii săi ne sînt prieteni. Dar puține opere literare obțin această favoare de a intra în intimitatea noastră. Altor autori le acordăm dreptul să ne distreze. D-lui Brătescu-Voinești, acela de a ne împărtăși necazurile. Pe el îl chemăm în momentele excepționale, cînd nimeni altul nu e primit în casa ori în sufletul nostru.

1928



iii  
i

Atitudinea estetică presupune o emotivitate medio-cră. Se cere adică artistului să nu fie complect cutremurat de panică, înfiorat de spaimă ori de indignare. Când cineva se pierde, se dă cu totul emoției sale, pierde funcțiunea reținerii, a inhibiției, nu mai e stăpân pe mijloacele sale. 'Exprimarea e bâlbăită, șovăitoare, aci impetuoasă, aci redusă. Anarhia aceea ă lipsei de ajustare ă conținutului cu forma apare numaidecât.

iii

Pe lângă aceste inconveniente, o emoție prea puternică nu se poate observa. E o veche obiecție adusă introspecțiunii, aceea că omului zguduit de momente teribile nu-i vine să se observe. Viața, ca să se perceapă pe ea însăși, trebuie mai întâi să se amortească, să \*se omoare puțin. Din șuvoiul vitalității se desprinde o parte oare consideră restul. Cel care trăiește impulsiv, violent, e absorbit cu totul de viața sa. Urmează de aici că atitudinea estetică nu se poate dezvolta decât în tonalitate sufletească calmă, reținută, stăpănită. Ea nu poate să se înfăptuiască decât printr-un fel de detașare, de *desolida-vizare* ou momentul emoției. Ca să văd o revoluție pe stradă, trebuie să mă smulg din mulțime și să mă urc într-un balcon din care să pot privi cu toată critica și imparțialitatea necesară. Un artist pur nu se confundă niciodată cu episodul pe care-l descrie. Din contra, îl *domină*. Un estetician german deosebește două tipuri de artiști : spectatorii și participanții. Cei dintâi sînt artiștii

4 puri. Aș merge mai departe : subiectivismul sau simpatia excesivă nu pot duce la estetică adevărată. Poate nu s-au arătat îndeajuns relațiunile strânse între atitudinea estetică și tendința către obiectivitate. Nu e o întâmplare că Flaubert, marele preot al artei pentru artă, a fost în același timp și un obiectiv desăvârșit.

Cetiți minunatele schițe ale d-rei Lucia Mantu și veți avea confirmarea acestei constatări. De la Caragiale poate n-am avut în domeniul literelor române un reprezentant mai scrupulos al acurateței ca d-ra Lucia Mantu. Fiecare impresie, fiecare frază e alambicată, cizelată, prefăcută nu numai pînă la maximul ei de randament, dar chiar la cea mai înaltă expresie de perfecțiune. Ținuta artistică e menținută mereu la o așa tensiune, încît nici o neglijență, nici o familiaritate, nici o obscuritate, nici un „laisser aller" nu se poate surprinde. Filtrajul e definitiv. Nu scapă acestei vigilente atențiuni nici o lacună, nici un lapsus de cugetare, de sentiment ori de expresie. Aceste miniaturi sînt lucrute de un maestru bijutier. Un microscop măreșite sub ochiul său, orice detaliu la cizelarea căruia autoarea se îndârjește. După cetirea acestor midi capodopere, rămînem cu acel sentiment de plenitudine, de echilibru și armonie care întovărășește desăvârșirea.

Dar, pe de altă parte, literatura d-rei Lucia Mantu e tot ce poate fi mai puțin subiectiv. N-o surprindem niciodată arătîndu-și sentimentele în legătură sau cu ocazia tablourilor sale. Pe cît e cu puțință, eul său se desființează. Observă și accentuează, redă concentrînd ceea ce există în afară : atîta tot. Se desprinde de realitate, refuză să se contopească cu dînsa ca să-și păstreze observațiile și interpretările intacte. Natura și realitatea oonstituiesc un plan : sensibilitatea autoarei, un altul.

Materialul prelucrat de d-ra Lucia Mantu e aproape exclusiv din domeniul senzației. Receptivitatea sa senzorială se limitează la datele simțurilor, fără să fie întregite de imagini, amintiri, idei, sentimente.

Fenomenul estetic se obține de obicei prin oprirea în Uoc a percepției, considerată în ea însăși, izolată de aliajele sentimentelor ori aprecierilor oare introduc în ea Lpeva practic. Dacă nu e izolată imediat această percepție \*se alterează, după cum unele metale se ruginesc ori se

oxidează imediat. Percepție pentru percepție : acesta e scopul artei ideale, dacă aceasta e posibilă.

Cînd e vorba de aspecte redată vizual, autoarea, se limitează la impresii pur retiniene. Iată de pildă bucata *Pantomimă (Miniaturi*, p. 15). Se descrie un întreg episod de dragoste la un cules de vii, așa cum apare el proiectat de lumina unui foc. O viziune netă de „umbre chinezești.” „S-au copt strugurii. De cum înserează, pe dealurile acoperite cu vii se aprind focuri, rînd pe rînd. Pe costișa priporîtă, dincolo de drum, e focul cel mai apropiat Flăcările lui, rupte de vînt, luminează o colibă de paie. In lumină se înalță, fără veste, din întuneric, o umbră : un flăcău.

Așa cum se desenează în golul de pe culme, pare un uriaș.' își scoate încet haina și o anină pe o cracă a colibei' își afundă mâinile în buzunarele pantalonilor ^ și scoate pe rînd diferite lucruri mărunte. Se pleacă, ridică de jos o haină mai groasă, o scutură puțin și se îmbracă. Dispare cîteva clipe în dosul colibei, s-arată iar, se întoarce cu spatele și rămipe ou grumazul întors în întuneric. In -sfârșit, se așază jos. lîngă foc ; dar după puțin timp, sare ars'și — încordîndu-și iar grumazul — ascultă.

Deodată, în'cercul strimt de lumină, se înfiripă încă o umbră : o fată. Cu mîna dreaptă apăsată pe sîn. .. cu capul ridicat spre flăcău. El o prinde cu brațul de mijloc și o împinge ușor spre colibă. Fata intră dreaptă, flăcăul s-apleacă puțin de la mijloc. Linia șoldului, picioarele, ciubotele se văd încă luminate de foc ; dar în aceeași clipă iese din nou la iveală,' în prelungirea picioarelor, trupul întreg. Flăcăul privește lung în întunierc.

Și încă o umbră, — a treia — întunecă lumina focului ;' un moșneag, cu luleaua în gură, cu suman larg între umere. S-așază cu greutate jos, apucă un cărbune cu mîna, îl joacă grăbit în palmă și-l pune în lulea. Flăcăul îl urmărește cu fața întoarsă, schimbă de cîteva ori din picioare, apoi se așază și el jos, drept în ușa colibei. Moșneagul se ridică din nou în picioare, își scoate cu oarecare grabă sumanul. îl cercetează cu luare-aminte pe la guler, pe la subsuori, apropiindu-se tot mai mult de foc. Apoi îl îmbracă pe minei, strînge bine parte peste parte, și tihnit, se lasă iar jos și se culcă pe o coastă. Trupul

i se învăluie în întuneric. Numai capul sprijinit pe palma stîngă se deslușește în bătaia focului... Flăcăul e cam cu / spatele spre oaspete. Flacăra jucăușă îi pune umbre nestatornice cînd pe ceafă, cînd pe o ureche. Cu mișcări neliniștite se întoarce tot mai mult și mai des înspre întuniercul din ușa colibei... Focul se potolește. Moșneagul aruncă un mănunchi de rîpcă din grămada de alături. Și flăcări noi se ridică iar, rupte de vînt\_\_\_\_\_Flăcăul se întoarce mai cu dinadinsul spre colibă și clatină din cap. Pe la spatele lui se mișcă o mogîldeață nelămurită. Flăcăul tresare și se ridică, drept, de la mijloc..." Și așa mai departe.

O situație sufletească întreagă e redată, ca s-o înțelegem perfect, chiar în ceea ce are ea specific sufletesc, numai cu mijloace vizuale, pur fizice. Dintr-o succesiune de impresii optice reiese un conflict omenesc. D-ra Lucia Mantu înregistrează culori, sunete, linii și grupează masele lor în efecte caracteristice. Acuitatea și'exactitatea senzațiilor e în adevăr extraordinară. Cetiți' schițele publicate sub titlul *Pagini răzlețe*. Impresia' de prezență imediată pe care ne-o lasă peisajul unei mahalale patriarhale în dimineața de vară, sau serile de început de primăvară în grădină reies din subtile notațiuni sau intuiții, redînd vioiciunea culorilor, jocul' liniilor, fuziunea sunețelor, dar încă și mai mult fluiditatea aerului, simțul specificității fiecărui ceas din zi, culoarea anotimpurilor, gradul umidității, al uscăciunii, al transparenței și al temperaturii. Știința senzorială a d-rei Lucia Mantu e fără pereche. Dar ea rămâne aici, în această lume a simțurilor. Nu-și permite nici o apreciere, nici o judecată de valorificare din care să-i aflăm predilecțiile gustului, convingerile, simpatiile. Autoarea nu are'atitudini oare deformează datele senzoriale. Aproape același procedeu în bucata *Cromolitografii*. Sufletul unui bătrîn și al tovarășei sale ne e prezentat prin descripția lor picturală, printre mobilele de vechi mahon ale unui vechi salonaș de provincie. Acest procedeu amintește de pictura lui Cezanne și de revoluția adusă de el în plastică : eliberarea senzației de imixtiunea interiorului sufletesc și de deformațiile lui.

JP  
mm  
11  
li

siii-

l'!

III

4,

I  
iiii

li"  
il'!

Se înțelege că o asemenea artă nu poate fi decât obiectivă. Atitudine de spectator pur, desolidarizat de evenimente, oameni și natură. Stare de suflet a cuiva care contemplează de sus comedia lumii, cel mult bine dispus de peripețiile ei, cu interes la jocurile ei, dar niciodată indignat ori entuziasmat. E drept că ici și colo apare ironia. Dar această atitudine e tocmai semnul detașării și al dominării vieții. Intre lume și d-ra Lucia Mantu se proiectează o distanță, de la oare nu se aud nici ecoul tragediilor, nici acela al veseliei excesive. De aici, calmul său divin și impresia de dreptate și adevăr pe care o prezintă schițele sale.

Din toate constatările făcute asupra psihologiei femeii, de la moralistii francezi la Nietzsche sau experimentatorii moderni, reiese cu unanimitate că ceea ce lipsește mai puțin femeii e obiectivitatea. Și totuși, caracterul artei d-rei Lucia Mantu, așa de obiectiv, e departe de a fi masculinizat, cum se întâmplă multor femei care scriu. Chiar ascuțimea senzorială de care vorbeam mai sus e o probă. Dacă bărbații au idei și pasiuni, femeile au mai mult senzații și sentimente. Temele pe care le preferă d-ra Lucia Mantu trădează o simpatie puternic feminină. Înțelegerea cu care privește copiii — cetiți *Soi rău* —, înțelegerea intuitivă și directă a micului lor univers, minuscula lor mentalitate e înțeleasă cu ecouri de ascunsă feminitate. Portretul, de adincă umanitate feminină, pe care ni-l dă în persoana *Domnișoarei Sally*, nu putea fi desenat decât de un suflet asemănător. Delicatețea desăvârșită cu care își consideră personagiile pornește din ace/astă sursă. Disprețul pentru ceea ce e falș în virilitatea unui bărbat, specimen spilcuit, pomădat, plin de ridicol manierat, așa cum e eroul din schița *Cavalierism*, ironia cu oare e tratat dovedesc perfect atitudinea autentic feminină a autoarei *Miniaturilor*.

Dar același atribuit reiese și din alte aspecte ale operei. Cetiți capitolul *Vizite*, din *Cucoana Olimpia*. Toată malițiozitatea femeii contra femeii e pusă în joc. Cunoaștem pe d-ra Frosica Nedeleu, care lasă să se vadă când intră în salon, „ca de obicei, puțină melancolie de bungust”. Cucoana Caliiopi moșica, infailibilă în pasianse, dl. ~ Jorj Stănescu, cavalierul prezentat lui cuconu Matei și

familiei etc. Și tot din același suflet feminin se alcătuiește mai departe capitolul *Zile pustii*, unde răsare firos ca un strigoi neantul plictiselii zilelor de iarnă, când sufletul femeii hibernează în, ceasuri fără de sfârșit, cu ochii pe o carte de romanțuri ori pe ochiurile unei horbote. Dar ce înseamnă însuși miniaturismul d-rei Lucia Mantu, acea predilecție pentru broderia minuțioasă, pentru subtilitățile delicateții unei tehnici perfecte până în detalii, gustul pentru minuscul, pentru care noi bărbații, atenți la aspectele de am ploare, o neglijăm ori nici măcar nu o percepem? Ce înseamnă altceva decât perfectă feminitate această preferință pentru mici schițe, măruntele „bibelot”-urLde desăvârșit lucru? Să mai vorbim de pudoarea și decența cu care autoarea evită prin abile eufemisme, prin subtile perifraze, orice obscenitate — cum e în schița *Ciuperci* —, pe care inevitabil natura o prezintă oricui.

Feminitatea e, așadar, vizibilă în toate manifestările artei d-rei Lucia Mantu. Și totuși, această feminitate nu deviază prin capriciile, prin absurditatea ori prin subiectivismul său atitudinea ei calmă, obiectivă, detașată. **Obiectivitate în feminitate**, iată prețiosul aliaj, oare exercită printr-un farmec de o rară originalitate, printr-o compoziție de note diferite, și totuși armonioase, o impresie deosebită asupra emoției noastre. Feminitatea pe care o constatăm de la primele pagini ne descrie la început o curbă a cărei evoluție o prevedem în dezvoltări de personalism și de afectivism exagerat.

Dar pronosticurile noastre sînt repede contrazise. Peste substratul primitiv, se așterne un calm, o stăpânire și o detașare de observatoare imparțială, care ne surprinde mai întâi, pentru ca mai în urmă să ne încânte cu o trăsură de deosebită originalitate. Și apoi, aliajul se topește imediat într-o unitate complexă, indisolubilă, încît nu se poate diferenția ceea ce formează la început contribuția unei surse de contribuția celeilalte.

Ne gîndim la o mulțime de alte structuri sufletești de scriitoare femei. Acest echilibru, ieșit totuși din combinația a două note în aparență contradictorii, nu-l găsim nicăieri. Colette, lucidă și ascuțită observatoare, e dominată de un senzualism care îneacă lîn tonalitatea lui to-

tul; Selma Lagerlof dovedește impresia artistică printr-o afectivitate umană și maternă ; altele manifestă una sau alta din marile însușiri feminine. Le reprezintă cu maximum de pregnanță strălucitoare. Nu mai cunoaștem însă acest tip de fizionomie femeiască, care să ofere în același timp avantajile speciale ale fiecăreia din artele celor două sexe.

Inhibiția puternică care înăbușe toate accesele temperamentale și calmează impulsurile se exercită și asupra stilului.

Pentru o astfel de artă, o haină prea colorată, prea pitorească ar fi nepotrivită. D-ra Lucia Mantu se exprimă elegant, perfect, reținut, fără efecte surprinzătoare, fără epitete neașteptate ori prea caracteristice, fără accente de valori violente ori izbitoare.

Scrisul său seamănă cu costumul impecabil al acelor persoane care se îmbracă elegant în negru.

Reținerea pulsației inițiale se manifestă printr-o lipsă totală de nervozitate ori măcar de dinamism al stilului. Expresia e statică, cu puțină mișcare, cu puțin ritm. E clădită din linii, nu din cadențe. Impersonală și corectă pînă la perfecțiune, expresia e de o minunată ținută clasică. Prin ceea ce are adecvat și propriu stărilor sufletești pe care le exprimă, prin liniștea sa totală, prin sforțarea îndelungată care curăță inutilul și balastul, prin acuratețea lui cristalină, acest stil n-are pereche în literatura noastră decît stilul ultim al d-lui Sadoveanu. Cu singura deosebire că acesta din urmă e și muzical, în timp ce acela al d-rei Lucia Mantu se apropie mai mult de plastic, adică de sculptural ori arhitectural. El se adresează vizualității noastre. Un scriitor francez spunea acest lucru : „Vrei să știi dacă o frază e perfectă ? Scrie-o pe o bucată de hîrtie. Dacă place ochiului, dacă are o formă frumoasă, fii sigur că e bună.” Privită chiar ca pictură, fraza d-rei Lucia Mantu nu va deziluziona pe nimeni.

1928

## G. IBRĂILEANU MORALIST

Se știe că unul din motivele pentru care Nietzsche prețuia mai mult civilizația franceză și o punea într-un rang superior celei germane era și pentru simțul psihologic, pentru sentimentul fin și nuanțat al diferențierii specifice a oamenilor pe care-l avea cea dintîi și care lipsea în bună parte celei de-a doua. Atitudinea francofilă a filosofului german era datorită în mare măsură admirației pe care o nutrea pentru marii moraliști francezi, în special pentru La Rochefoucauld și Chamfort.

Motivele ni se par foarte legitime. Dacă e vorba de apreciat valoarea calitativă a unei civilizații, gustul pentru speculația psihologică trebuie să tragă greu în balanță. Moraliștii, autori de maxime și de reflecții adinei asupra naturii omenești, nu se găsesc — fără pic de îndoială — decît la popoare de înaltă cultură. Mai întîi, firește, fiindcă reflecția asupra structurii sufletești e un semn al dezvoltării conștiinței, al fenomenului de dedublare, de autoobservație, a existenței vieții interioare. Literatura obiectivă, epopee ori roman, și confesiunea lirică, plîngătoare pot atinge cele mai înalte grade de perfecțiune chiar la popoare primitive. Apariția romanului rusesc la mijlocul secolului trecut e o dovadă. Chiar cugetările, inspirate de o metafizică naivă ori de viața religioasă, asupra sensului vieții, asupra morții etc. nu se pot împăca cu o stare de semi-civilizație. Pentru determinarea și comparația mecanismului sufletesc, a tipuri-

lor de oameni, a diferențelor dintre ele, trebuie oomple- xitate mintală. Acest gen, destul de curios, apare — j; aș adăuga — la popoarele de vitalitate relativă, acolo unde *conflictul dintre conștiință și viață* s-a înființat. Viața voiește să (trăiască simplu și orb. Conștiința, oprind în loc pentru studiu spontaneitatea „elanului” vital, îl \ împuținează și-l rărește. Civilizația, care e o conștiință • colectivă, anemiează pornirea instinctelor unui popor, le fixează o clipă, le enervează, le artificializează ca să le observe. O porțiune din curentul vital a fost abătută pe alte căi, în dauna disponibilităților inițiale. Gustul pentru autoobservație, adică pentru introspecțiune e, din punctul de vedere biologic, un fruct pervers caracteristic culturilor tardive, în epoca de apogeu sau chiar de început de î declin.

Dar și sub alt aspedt, moraliștii — cum impropriu au .] numit francezii pe autorii de maxime — presupun o ma- J turitate în dezvoltarea vieții sufletești. Psihologia concretă, consemnată în maxime, a apărut în saloane, în \* conversații perfid șoptite într-un colț unde aproapele era descusut și forfecat fără milă. Defectele, capriciile, ridicolul erau pîhdiite de ochi ageri și transmise prin practica convorbirilor de la un grup la celălalt. Psihologia care începe, evident, în lumea elegantă e un fel de - mahalagism superior al societăților rafinate și închise. Proust a remarcat-o pentru faubourgul Saint-Germain cu toată dreptatea. Dar Saint^Simon făcuse același lucru mult înainte. Oameni subțiri, cu observație ascuțită, trăind în cercuri restrânse, din plictiseală, își remarcă toate trăsăturile și se critică la infinit unii pe alții. Conversația e originea psihologiei. Nu conversează însă decît popoarele foarte evaluate.

Trebuie să mai adăugăm apoi, în aceeași ordine de idei, că, dacă alte genuri se pot acomoda cu dezvoltări greoaie, ou reveniri, cu obscurități, maxima presupune o expresie lapidară, deci o formă literară perfectă, rezultată\'] dintr-o lungă tradiție de mînuire a limbii.

Concluzia acestor considerațiuni devine evidentă de la sine. Tînăra noastră literatură nu putea să aibă mulți-4 moraliști. G. Ibrăileanu e printre primii.

Se pot deosebi cel puțin trei tipuri de maxime.

Unul — și e cel care presupune cele mai multe calități literare —, fără să se bazeze pe o observație care știe să prindă aspecte originale ale vieții, trăsături de caracter nebănuite, exprimă mai mult lucruri cunoscute, dar le înfățișează prin comparații perfect proprii, prin exemple care surprind în analogia și exactitatea lor. Antiteza care le prezintă, contrastul care le subliniază reușește să se înfățișeze strălucit și spiritual. E maxima spirituală în care a excelat Voltaire ori Chamfort. „Il n'y a que le superflu qui est necessaire” (Voltaire) ; „Tout ce qui est exagere est insignifiant” (Talleyrand) ; „La vie est la poursuite de rimpossibile a travers Tinutile” (Tarde). Iată cîteva exemple din această speță. Tot meșteșugul în această categorie e de a găsi o formă mai strălucită, mai izbitoare, mai spirituală, adică de a spune mai bine un lucru care s-a spus.

Vine apoi tipul maximelor paradoxe. Aspecte parțiale, exprimate ca adevăruri generale ; atitudini exact contrarii, perfect antipodicele celor obișnuite, plăsmuiri de fantezie prezentate drept realități curente : astfel de procedee oferă de obicei materia din care se recrutează cugetarea paradoxală. Osear Wilde, Swift, Remy de Gourmont, Barbey d'Aurevilly sînt regii netăgăduiți ad acestui gen. Iată și din acest fel cîteva mostre : „Optimismul e o expresie a fricii” (O. Wilde) ; „Nu numai că nu e adevărat că sufletul e nemuritor și corpul muritor, dar e adevărat exact contrariul, deoarece sufletul pierde pentru totdeauna cu moartea, pe cînd corpul se poate transforma și reînvia odată în altă formă” (Renan) ; „La reconnaissance est le sentiment des faveurs a venir” (Swift).

Al treilea tip e mai puțin vanitos. El nu urmărește strălucirea orbitoare, nici grația, nici eleganța desăvârșită. Ambiția sa e mai mică. El se mulțumește cu observația care surprinde realitatea crudă și care-o prezintă simplu, încărcată de adevăr. îndârjirea acestui tip de maximă constă în a trăda secrete pînă atunci învăluite, în a revela clar și evident ceea ce nu știam din misterele sufletului sau pe care abia le bănuiam. Firește, pentru un astfel de gen forma e ceva secundar. Totul e observația psihologică și justetea pe care o conține. Pe acest tărîm

a debutat și a rămas nemuritor La Rochefoucauld, oare, împreună cu Freud, iau atins cele mai adineii sondaje în obscuritățile periferice ale sufletului nostru, necălcate pînă la ei de observatorii comuni — ambii insistând pînă la saturație în infinite variante asupra celor doi poli ai tuturor tendințelor omenești : amorul propriu și impu-

Din acest tip din urmă fac parte și maximele lui G. Ibrăileanu. Nu veți găsi în volumul său echilibristici de spirit, antiteze tăioase, comparații ingenioase care să popularizeze și pentru cei mai puțin ageri o constatare din domeniul comun. Sînt observații directe, luate „sur le vif”, care valorează prin descoperirea lor sau prin interesul pe care-l oferă punctul de vedere din care sînt observate. Maximele lapidare de semnificație mai mult literară, firește, nu lipsesc cu desăvîrșire. Din cînd în cînd le întîlnim. Bunăoară : „Tot ce nu este etern este zadarnic... Nimic nu este etern” (p. 50) ; sau : „E naiv să te miri. E cinic să nu te indignezi” (p. 73) ; sau : „Călugărul Ieronini de la Rașca spunea : un bărbat care nu se simte rudă cu nevasta lui trăiește în concubinaj; iar eîmd sie simte rudă, trăiește în incest” (p. 76) etc, etc.

Ir. I

Dar acest gen e izolat și destul de rar frecventat. Pe Ibrăileanu îl atrage, cu o curiozitate sumbră, adesea tragică, constatarea aspră, directă, aprigă, asupra sufletului gol, deasupra căruia nu așază cu grațioasă cochetărie ori feminină pudoare nici o frunză de viță. El rupe vărurile roze și împrăștie iluziile siropoase, care, dintr-o iremediabilă ipocrizie, fac din oameni maturi, cu dure-roase experiențe, domnișoare suave de pension.

Autorii de scurte cugetări în felul acestora, cu excepția poate numai a lui La Rochefoucauld, Nietzsche și Schopenhauer, nu dau dovadă de un spirit metodic de sistem. Ei zboară ușor și anarhic, „papillonează” din m-biect în subiect, fără o preocupare constantă, fără o idee fixă. Totul îi atrage la întîmplare, observația lor rămîne empirică, fiindcă niciodată diversitatea observațiilor, pe care le culeg, nu se prezintă ca infinite atribute ale aceluiasi substrat unic. Ei n-au spiritul metafizic care vede, în menișănatele fețe ale existenței, proba repetată a unui element fundamental. Moralistiții sînt, în genere,

spirite diletante, oare nu supun realitatea ia calapodul unei idei unice.

Maximele lui G. Ibrăileanu sînt și ele foarte variate și, desigur, gândite fără „parti-pris” metafizic. Dar el e un spirit prea filosofic, contemplația sa nu e numai a cuiva care are spirit de observație, ci, mai degrabă, aceea a unui gînditor care și-a întocmit unitar, deși fără obse-danta monotonie a metafizicienilor, oare văd în toate același fenomen, o concepție coerentă despre viață și lume.

G. Ibrăileanu face parte dintr-o generație care a avut trei zei : Darwin, Schopenhauer și K. Marx. Toți trei : profund pesimiști. • Întunecoasa și ferocea imagine des-pre oarnajul universal a lui Darwin, pe care a acceptat-o toată epoca evoluționistă de la Taine la Spencer, a fost acceptată (sau era poate în atmosfera timpului) și de materialistul Marx. Ambii au avut ca punct de plecare, unul în biologie, celălalt în sociologie, strigătul profund alarmant al lui Malthus, care le vestea profetic și în-friosoșător că proviziile descresc, în timp ce umanitatea crește mereu. Pe alimentele astfel împușinate, lupta om-nirii veșnic înmulțite va fi fără cruțare.

Și să nu uităm încă faptul că generația care s-a format între 1880 și 1890 a suportat, în ce privește literatura universală, influența realismului francez și, în cea națională, pe aceea a lui Eminescu. Dar realismul francez, cu viziunea sa despre lume și viață direct bestială (Lemaître : a arătat pesimismul lui Zola, iar acela al mizantropului Flaubert și al elevului său Maupassant sînt arhicunoscute), a întărit încă ceea ce oferea zoologia, ideologiei timpului.

Astfel, din toate părțile, totul concura ca să constituie o imagine biologică a omului, adică să reducă la proporții mai modeste, considerînd omul ca pe un sim-piu mamifer, orgoliul concepției spiritualiste. În afară de Irpeeste influențe, oare nu spun în istoria și biografia unui om decît ceea ce îi e exterior, snar putea ca fundamentul profundeii amărăciuni care se depune ca o drojdie în \*cea mai mare parte din cugetările lui Ibrăileanu să aibă la bază și o experiență intim personală. Asemenea con-

cepții despre lume sînt de obicei rezultatul unei delicate sensibilități brutal rănită cândva.

Vom vedea îndată că idealismul și delicateța funciară, care constituiau fondul primar, n-au putut fi complect distruse de decepțiile ulterioare. Fiindcă, oricît ar fi de vitregă viața, ea nu poate schimba definitiv substanța primitivă a unui caracter delicat, care a moștenit, poate, de la cine știe o plăpândă ascendență maternă, atîtea virusuri imaculate sau atîtea iluzii trandafirii.

La prima lectură a reflecțiilor despre viață ale lui G. Ibrăileanu, caracterul biologic apare pe primul plan. „De cîte ori te văd sincer, am impresia că, în războiul tuturor contra tuturor, tu ți-ai lăsat armele acasă” (p. 12). „Cînd o femeie și un bărbat se întîlnesc să se cultive reciproc prin lecturi, prin învățare de limbi ș.c.l., să știi că întîlnirile lor sînt convocate și prezidate de geniul speciei și să le-o spui și lor dacă n-o știi.” (p. 39) „*Horao homini lupus*. Filosoful nu știa că lupii nu se mănîncă între dînșii decît la ultima extremitate.” (p. 49) „Dacă generosul și obiectivul elefant și nu isterica și libidinoasa maimuță ar fi avut creierul mai dezvoltat, ce admirabil ar fi omul !” (p. 57) „Cetiți în șir un anumit capitol din *Descendența omului* de Darwin și manejele rafinate dintr-un roman de Bourget oare duc tot acolo. E divertisant, e comic, e hilariant.” (p. 78) „Cînd te gîrdești că cele mai sublime strigăte ale poeziei sînt expresiunea ritmată a chinurilor provocate de o celulă în rîvna ei nesatisfăcută de a se întîlni cu o altă celulă, nu poți să nu admiri fantastica feerie clădită de sufletul omoiesc pe instinctul cel atît de van.”

Avem aici destule specimene pentru a trage o concluzie asupra convingerilor fundamentale ale lui Ibrăileanu. S-ar zice : un *biologist pesimist* de cea mai pură speță. Și totuși, această concluzie ar fi pripită, fiindcă claviatura sufletească a lui Ibrăileanu nu e așa de simplă. Sub acest caracter ușor descoperit, se ascunde un altul sau mai degrabă alte două, care, deși înăbușite de atâtea jigniri ale vieții, persistă cu îndărătnicie. Acest pesimist care argumentează mereu cu date din zoologia comparată ascunde mentalitatea unui cavaler feudal de nobilă, înaltă și delicată mianieră sufletească. Acest ma-

terialist intransigent, care pare că din cine știe ce rănire a sensibilității rânjește și se complace aproape sadic să bioiuiască idealismul și să înjosească viața, n-a putut învinge îndărătnicul său idealism. Mai imitai, îl justifică teoretic, găsindu-i mereu urmielile.

În actele cele mai bestiale, el întrezărește acea nevoie de justificare și scuză care formează esența oricărui idealism. „Omul găsește totdeauna inconștient motive înalte pentru acțiunile sale egoiste. Antropofagul care-și mănîneă părinții din lipsă de altă carne e convins că face un act moral, că-și îndeplinește o datorie religioasă. Aceasta dovedește idealismul omului, adică neputința lui de a-și recunoaște mobile egoiste și josnice”, (p. 38) A extrage dovada acțiunilor înalte și nobile din om din cele mai abjecte gesturi ale sale, aceasta n-a reușit s-o facă, desigur, nici cel mai pur spiritualist.

S-ar putea crede iarăși că filosofia aceasta biologică a desființat în autor orice tendință religioasă, că l-a simplificat într-atît, încît complexitatea uriașă a universului și a existenței nu-i mai spun nimic, sau că se poate închide în formule ca ale farmacistului Homais. Dar Ibrăileanu ne liniștește imediat în această privință. „Nu există viață viitoare — afirmă mintea noastră științifică, Dar ce poate să știe mintea noastră născută pentru o incompletă adaptare a unui puțin complicat organism la un puțin variat mediu ?” ; sau „De cîtă impertinență dai dovadă cînd îmi spui că mîine, la ora cutare, ai să vii negreșit la mine, parcă tu ai cunoaște întreaga cauzalitate universală, ca să știi că mîine ai să mai fii în viață”. În altă parte, sentimentul acesta de modestie intelectuală, care e începutul oricărei religiozități, se transformă chiar în pietate tradițională : „Dacă nu crezi în nici un Dumnezeu, atunci ce te împiedică să-ți fie scumpe credințele și ritualele care au consolat pe tatăl și pe mama ta și le-au ușurat ceasul greu al morții” (p. 21).

Ceea ce n-a putut însă întuneca experiențele dureroase ale vieții și nici doctrinele biologice e sentimentul de înaltă și nobilă ținută morală. Preceptele lui Ibrăileanu în această privință stat iridiclaite la o tonlalitaite așia de sus așezată, vorbite de pe un pedestal așa de ridicat, încît vor surprinde și mira oamenii acestei epoci de neglijență, de

proastă creștere sufletească, de grosolanie permanentă. G. Ibrăileanu are în cel mai ridicat grad respectul femeii, al amicitiei, al cuvântului dat, al celor slabi și umiliți. Cavalerismul său aproape ingenuu mu numai că impune, dar ne lasă în suflet deodată ca o urmă de turburătoare grație juvenilă și ca un parfum dintr-o civilizație boierească de mult stinsă. „Cine nu e politicoș cu slugile și cu animalele n-are instinctul politeții, ci dresajul, și n-are sufletul sus-pus” ; „A mânca, act eminentemente brutal și inestetic, ar fi devenit cu siguranță rușinos, dacă izolarea pentru îndeplinirea lui n-ar stingheri cu totul practica vieții omenești. Se zice că nimeni nu l-a văzut mâncând pe A. de Vigny” etc, etc.

În special femeia îi impune respect și, din punctul de vedere al afectivității, inspiră admirație lui Ibrăileanu. Cele mai adine și mai multe dintre maximele sale sînt relative la dragoste și la femeie, pe care o socoate, cel puțin cînd iubește, superioară bărbatului. Al doilea subiect tratat mai pe larg în aceste cugetări e ideea morții. „Între dragoste și moarte” ar fi putut constitui un alt titlu al acestui volum. Gîndul 'morții depășește viața autorului. El devine universal, se întinde și la generațiile care vor veni, iremediabil, inconsolabil : „Copilul tău are să aibă spaima agoniei, are să mioară și are să fie îngropat. Și toate acestea le-ai creat tu.” Lipsesc din aceste cugetări (ceea ce arată gustul pentru solitudine și izolare ale autorului lor) reflecțiile asupra traiului în comun, asupra vieții sociale, a omului politic etc. Autorul jignit de mulțime se ferește de ea, fără să-și dea aere de ieftin aristocratism sau de disprețuitor cazarism. Cel mult dacă evită societatea oare-l inoportunează. „Plăcere divină : să te arăți mic și umilit, cu sentimentul distanței dintre tine și ceilalți” (p. 83). „Ori de cîte ori în societate, în loc *ăe* a-ți da sentimentele și ideile pe față, ai reușit să spui o vorbă banală, lipsită de orice culoare personală, ai câștigat o victorie împotriva vulgarității” (p. 62). Dar aristocratul, ouam spuneam mai sus, nu disprețuiește, nu urăște. O dragoste și o înțelegere de oameni arată că izolarea sa e numai un antidot ontra inoportunității. Fiindcă funcțiunea sa de simpatie se exprimă numaidecît prin aceste maxime, aproape sublime ca sentiment uman

și înălțime de cugetare. „În infinitul timpului și al spațiului, ne-amîntîlnit în aceeași nebuloasă, în același sistem solar, în aceeași planetă, în același secol, în aceeași generație, în aceeași țară, în aceeași loc, sub același acoperământ, și totuși ne urim, ori cel puțin ne sîntem îndiferenți, în loc să ne aruncăm unii în brațele altora, inteligenți și proști, buni și răi, înmărmuriți de spaima naturii infinite și ostile” (p. 36) ; sau, mai 'înfricoșător : „Gîndește-te că și tu și acela care te insultă, într-o zi sau alta, aveți să stați cu mâinile pe piept și cu luminările la cap” (p. 56). Și să ni se mai ierte încă o citație care egalează pe Jaures și pe Tolstol : „Nu-ți sînt scumpe încrețiturile de pe fruntea și de la ochii femeii tale ? Gîndește-te bine că încrețiturile acestea s-au făcut în lunga voastră tovarășie de griji și nevoi. Gîndește-te că ele sînt semnul că se apropie vremea cînd tu și tovarășa ta aveți să vă despărțiți pentru totdeauna. Gîndește-te' că asta e fata rîzătoare pe care o așteptai cu pieptul înfrigurat în nopțile de vară.”

Iar acum, bilanțul acestor analize descusute. Dacă strîngem totul la un loc, fizionomia lui G. Ibrăileanu se desinează ca aceea a unui delicat lucid. O fire aristocratică, sensibilă, rînită profund de iimperfecțiile relative ori simplu triviale ale vieții. De aci, adoptarea ca răzbu-nare a unei filosofii pesimiste și biologishte, care n-a putut întuneca fondul înalt idealist și adînc afectuos în iubirea lui de oameni.

Morala iese din iluzie. De cele mai multe ori, ea e o stare de candoare, în oare problema păcatului nu e nici măcar concepută. Omenirea a văzut întotdeauna în puritate cel mai înalt grad de etică, și concepția imaculată a devenit un simbol etern de perfecție morală. Priviți oamenii cu prejudecăți etice : ei se recrutează din familia austerilor și a abstenenților. Morala presupune, afară de cazurile eroice, două condiții : o senzualitate minimă și o intelectualitate redusă, naivă, sau cel puțin lipsită de ascuțime critică. Problema -moralității se complică cînd e vorba de un cap lucid, oar^ a analizat și cîntărit totul, oare e perfect conștient de mecanismul ascuns și adesea trivial al vieții, care a epuizat rînd pe rînd toate ilu-



ziile, le-a văzut deșertăciunea și vanitatea, care a băut adlînc din toate cupele amărăciunilor.

E prea ușor să rămîii om de treabă cînd ai avut norocul să-ți poți păstra iluziile ori cînd ai moștenit o inteligență feciorelnică, oare știe să acopere cu un văl roz înfățișările hidoase ale lucrurilor. Și e mult mai greu să faci să trăiască împreună luciditatea complectă și perfectă regulă morală.

Din punctul de vedere etnic, e o caracteristică franceză alianța acestor două noțiuni. Acolo omul poate epuiza mental toate abisurile păcatului, el n-are iluzii și nu crede că viața e o grădină paradisiacă plină de încântări. Lectura *Jurnalului* lui Jules Renard, de pildă, sau aceea a *Caietelor* lui Maurioe Barres ne arată cîtă dezabuzare se ascunde la aceste două suflete prea reprezentativ franceze, într-un loc, Jules Renard vorbește, cu mult înaintea lui Freud, despre amorul vinovat, nutrit în inconștient, pentru miama sa (pe oare dealtfel el o detesta). Și un om care a gîndit astfel poate mai departe să scrie o pagină înflăcărată despre justiția imanentă cu ocazia afacerii Dreyfus. Scepticismul nu distruge moralitatea. Cîteodată o întărește. Poate fiindcă fiecare se nutrește din altă sursă.

Cugetările lui G. Ibrăileanu pun din nou această problemă. Luciditatea sa atinge cîteodată pesimismul, de cele mai multe ori scepticismul. Înalta sa corectitudine, însă, nu e atinsă. El poate păistra, alături de glîmduri care la altul ar dizolva sufletul, o intransigență etică ireductibilă. Aceasta dovedește încă o dată că raționalismul și intelectualismul își pot funda o morală proprie. Mai frică îmi este însă de spiritele mistice, sublime, ca acel erou din Dostoievski care — pe pragul sinuciderii — într-un elan de umilință, după ce s-a tîrît torturat de remușcări la picioarele unui om căruia îi făcuse rău și i-a cerut să calce peste el, n-a uitat totuși cînd a plecat să-i fure iarăși <sup>ta\*</sup> <sub>2</sub> bachera.

1930

M. SADOVEANU

S-au împlinit de curînd cincizeci de ani de la nașterea lui M. Sadoveanu. Aceste aniversări confruntă opera trecutului cu puterea de eroziune a prezentului. Verificare de vitalitate, invită totodată la analiza operei. Astăzi, cînd avem în fața noastră una din cele mai fecunde opere românești, operă care atinge prin originalitatea și calitatea ei poate numai pe Eminescu și Caragiale, e mai ușor decît altădată de găsit specificul Sadoveanu. Experimentatorii ide laborator cînd voiesc să cunoască un detaliu fiziologic caracteristic îl colorează ou un reactiv și prin aceasta îl izolează. Să izolăm, după aceeași metodă, fenomenul Sadoveanu.

Într-iun interviu publicat mai demult de un ziar, M. Sadoveanu începe cu aceste cuvinte: „Sînt născut dintr-un tată de origine oltean din părțile Gorjului și dintr-o mamă moldoveancă”. Chiar și amatorii de explicații ale operei de artă prin biografie vor găsi acest amănunt lipsit de semnificație. Pentru noi însă el conține cheia multor explicații.

Dintre toate componentele sufletului românesc, spiritul oltean manifestă un puternic gust pentru epopee. Acolo s-a desfășurat viața minunată a haiducilor romantici. Povestea legendarului Iancu Jianu de acolo ne vine în ținutul Gorjului a apărut Tudor Vladimirescu și ou pandurii săi. Balada romantică a răzbnătorului nedreptăți-

lor, tânăr, voinic, frumos, cu cal năzdrăvan și ibovnica ispititoare, ou plosca de vin într-o mină și cu pistolul turcesc în alta, acolo s-a dezvoltat ca în mediul ei cel mai apropiat.

Strămoșii au trecut această pasiune strănepotului. Acțiunea bunicului haiduc a trecut în urmaș ca o nostalgie vagă, ca o chemare misterioasă către această viață plină de culoare, de bărbăție și de iubire. Sub această formă o găsim, ca o răzbunare târzie a unui inexplicabil inconștient, în opera lui M. Sadoveanu. Ceea ce aș numi *spiritul pandur* al miarelui scriitor îi vine fără îndoială de la bunicul său gorjean.

Acest element activ, dinamic, aproape marțial, coexistă în sufletul său alături de un altul, făcut din contemplație blândă, pasivă, poetică, din sentimentul său pentru natură. Gustul aproape pantheistic al firii, înclinarea pentru calmul și indiferența ei, înecat în melancolie, e o trăsătură a sufletului slav. Cine își mai aduce aminte de poveștile de vânător ale lui Turgheniev și *Veghile ucrainiene* ale lui Gogol nu poate separa complect, în această privință, pe Sadoveanu de marii săi înaintași ruși. Sentimentul mistic al naturii e o noutate introdusă în literatură întâia oară de slavi. De la aceștia a trecut la moldoveni.

Cu excepția lui Grigorescu, cei mai mulți din pictorii noștri importanți sînt moldoveni: Luchian, Pallady, Pătrașou, Tonitza, Ștefan Dimitrescu etc. Alecsandri a creat un gen: pastelurile.

Eminescu a amestecat peste tot natura în poeziile sale. Aceasta nu fiindcă peisajul moldovenesc e mai pitoresc și mai variat, dar pentru că sentimentul naturii făcut din contemplație e mai aproape de sufletul visător al moldoveanului. La Sadoveanu natura nu apare într-un aspect pur plastic, pictural: colorii, linii, contururi. "Natura are un suflet care vibrează ascuns. Ea trăiește, suferă, consolează sau persecută. Dar intențiile ei sînt nepătrunse, ca și ale providenței. În zbuluciumul nostru, calmul ei intră ca o alinare, în diminețile ei radioase triumfăm cu glorie, în crepusculul ei sîntem învăluși în zilele de îngropăciune.

Aceste două elemente native din natura lui M. Sadoveanu nu sînt numai juxtapuse. Ele intră în relațiuni, se confruntă, se ajută, dau naștere unui compromis sintetic. Maurice Barres a scris odată: „il n'y a rien de plus beau qu'un *paysage travaille par l'histoire*". Vorba aceasta parcă a fost spusă înadins pentru Sadoveanu. Acțiunile și reacțiunile între eroul de epopee și natura dimprejuiul său e canavaua pe care sînt brodate estetic aproape toate bucățile sale mai importante. Niciodată el nu prezintă natura și omul fără să arate relațiile dintre ele, niciodată natura nu rămîne neumanizată sau omul neînsuflețit de firea înconjurătoare. Iată două aspecte care revin mereu. O cîmipic strălucitoare de lumină. Azurul nu e tăiat măcar de un filfît de aripi. Frunzele copacilor stau încremenite. Am zice liniștea de la începutul lumii.

Dar deodată, în acest peisaj neînsuflețit, în zarea dealului, în capătul șleahuii, apare un călăreț. Natura a căpătat imediat un accent omenesc. Omul a înviat natura. Sau invers. După o aventură de dragoste sau după o luptă, un voinic trece călare printre tufe de copaci. Tot gîndul său e la femeia iubită ori la dușmanul răpus. Dar deodată el se oprește într-o poiană. Un glas de mierlă a răsărit de undeva. Un vînt ușor înfioară frunzele. Călărețul a uitat brusc gîndurile sale și se lasă furat de farmecele din jurul său, cu mintea goală, fără un gînd, fără vreo preocupare, numai legănat de vînt, de albastrul cerului, ori de glasul paserii. Natura lui Sadoveanu e o *natură istorizantă*, natura care a văzut, a auzit, a înghițit multe suflete.

Ea e un depozit, un cimitir de veleități și frământări stinse. Ea păstrează toate urmele vieții care au, palpitat în sinul ei. Strigoii neodihniți, închiși în ea, îi dau o mișcare și un suflu. Șoaptele lor se aud cîteodată toamna, ca și speranțele lor de înviere primăvara. Un fluid, ca o osmoză, curge mereu de la om către pămînt și din pămînt sînt renaște către om.

M. Sadoveanu a apărut în momentul istoric al țării noastre cînd apunea o alcătuire socială și cînd începea o „alta. El e așezat la intersecția amurgului feudalismului cu formarea mediului orășenesc burghez. Dar mentalitatea

h f

li  
m

• I

iiii  
IV

nit  
HM

nouă nu era creată încă. Lumea trepidantă a orașelor tentaculare, nervozitatea urbană cu problemele și preocupările ei, burghezia inteligentă și avidă, tehnica asurzitoare și confortabilă a marilor industrii nu se formase complet. Lumea oare murea își trimitea ultimele chemări. Ea nu fusese încă înlocuită. Mediul patriarhal, semi-arhaic, mediul de moșie, de conac, de răzeșie, de mic orașel evreiesc din Moldova, același ca pe vremea bezmanului boieresc, continuă să trăiască. Revoluția industrială și capitalistă nu măturase încă de pe fața pământului idila veche. Această lume în declin de mari și mici moșieri, de țigani, lăutari, de haiduci, de evrei sârmani, de domnișoare languroase și romanțioase ca un vals de Chopin ori ca o noapte cu lună pe lacul unui castel, de țărani visători și fideli, de mici funcționari și mici burghezi, lume pe care generațiile viitoare nu vor mai vedea-o, a fixat-o nemuritor Sadoveanu. Cîteodată, tentaculele sale de analist s-au coborît și mai adînc. Ele au prins în suflute primitive însuși momentul biblic al genezei, momentul de la începutul firii cînd omul se desprinde, se diferențiază de natură ; dar nu o poate părăsi, fiindcă mai păstrează legături cu dînsa.

Delta Dunării, cu viața sa de apă abia deosebită de pământ, cu vietățile sale neturburate de om, amintește adesea de acest moment al Începuturilor.

Melancolia acestei lumi muribunde s-a furișat și în sufletul pictorului. Strigătul de moarte al lucrurilor oare pier aduce melancolia multora din bucățile marelui scriitor moldovean. Poezia sa e amară și înfiorată de pesimism.

• I

Talentul e un maximum de eficiență. Secretul său e l de a obține din anumite date cel mai mare randament și, cîteodată, singurul posibil. Elementele primare din~Sa^ doveanu sînt : poezia mistică a naturii și spiritul pandur.

Cum se puteau ajusta ele ou cea mai mare efioacitaJte? ]

iiii

Firește, în primul rînd, M. Sadoveanu, inspirat de trecut, cufundat în ambianța istorică, ar fi putut cădea în manierism arhaic. Ca atîția alții, el ar fi putut — da\* ar fi avut mai puțin gust artistic — să recurgă la afec-

tația neoașistă. Panta de facilitate era destinată în această direcție. Dar el a știut să se ferească. Utilizînd numai *spiritul limbii* cronicărești, el a reușit să *estetizeze* limba cronicarilor, să-i dea o accepție modernă. Perfecția stilului său, oare amintește prin arhitectonică de A. France și prin muzicalitate de M. Barres, constituie o mare revoluție lingvistică : fuziunea vechii limbi cu cea contemporană Snitor-o sinteză estetică.

Pe de altă parte, cele două elemente din opera lui Sadoveanu, de care vorbeam mai sus, fuzionate în fond, n^au rămas separate nici în expresie. Sentimentul naturii ar fi putut rămîne oarecum autonom, dacă M. Sadoveanu ar fi redat peisajul ou mijloace exclusiv plastice, picturale. Tabloul său ar fi conținut, senzual vorbind, multe elemente decorative, dar ar fi rămas rece, prea obiectiv. O astfel de înfățișare n-ar fi corespuns sentimentului naturii, așa cum îl simte el, adică umanizat. La colori și linii a adăugat elementul poetic, care e elementul uman. La colori și linii a adăugat accente de nostalgie, de dor, de regret. A scoborît peste șesuri moarte un suflu de vis. A reușit să realizeze *natura poetică*, ferindu-se de *natura picturală*, care nu i se potrivea. Prin aceasta a dat cea mii adecvată expresie dualismului său sufletesc inițial.

Definiția unei națiuni se face prin scriitorii ei. Aceștia -plămădește cu încetul conștiința socială. Mai mult ca oricare scriitor, M. Sadoveanu ne-a arătat aceea ce e românesc. Dacă o conștiință scrupuloasă, nemulțumită cu indicațiile instinctului de solidaritate oarbă, s-ar fi întrebat — înainte de scriitorul Sadoveanu — după ce caractere clare se poiate recunoaște specificul nostru, ar fi rămas încurcată. O simțeam cu toții confuz : n-o putea spune nimeni.

M. Sadoveanu ne-a demonstrat realitatea fenomenului românesc. L-a urimat evolutiv, cu răbdare, în toate momentele afirmației sale. Opera d-sale reprezintă, etapă ai etapă, formația progresivă a sufletului nostru, procesul genetic al psihicului românesc.

A procedat metodic, de la simplu la complex, căci arta mare e totdeauna pedagogică.

Ne-a arătat mai întâi ceea ce e indiscutabil autohton, ceea ce e definitiv local : natura românească. Pot fi în altă parte peisagii asemănătoare, identice nu se găsesc nicăieri. Există o tonalitate mai crudă ori mai sumbră a colorii, o densitate particulară a aerului, o vivacitate a vegetației; atâtea imponderabile oare deosebesc pământul de aici de cel de dincolo. La popoarele primitive, natura e totul. Omul abia desprins de ea e mai puțin însemnat. De aici importanța deosebită acordată naturii în literatura țărilor tinere.

Ou timpul a venit diferențierea : omul s'a desprins din natură. La început nu se deosebea bine de ea. Păstrase elementele aspre ale sursei creatoare, sufletul său era o prelungire a instinctelor elementare. Desfăcut proaspăt din firea înconjurătoare, seamănă adesea cu dînsa. În această perioadă a geologicului și preistoricului românesc, Sadoveanu ne-a arătat omul simplu, țăranul milenar, sumbru, trist, chinuit de mizerie fizică, de teroarea superstiției, flacăra slabă, bătută de toate vînturile, în îndărătnică năzuință către umanitate.

În epoca genezei românești, în care se desprind apele de uscat, domnește întunecul și misterul. În obscuritatea începuturilor, omul e fioros, neînțeles, necunoscut. Ni-meni, poate, în literatura universală — fiindcă lipsesc condițiile de aici — n-a redat mai poetic această taină a începuturilor, în care neînțeleasa natură stăpânește încă sufletul, în care omul se zbate ca să se recunoască, să se definească, să se rupă din izvorul care l-a creat. Sînt în opera lui Sadoveanu, în această privință, pagini de metafizică grandioasă și înfiorătoare, asemeni paginilor *Bibliei*, unice în literatura lumii.

Mai pe urmă, procesul de umanizare a continuat. Na-tura începe să fie învinsă. Țăranul, care amintește de omiui, cuaternar, mai puțin fioros decît acesta fiindcă e mai me-J puținios, dar din aceeași cauză mai trist, mai chinuit, evo-J luează pînă la o speță umană mai ridicată. E brutal însă, j plin de gustul epopeelor, al bătăliilor, al bărbăției fizice.: E haiduc ori erou de baladă, Toma Alimoș, ori Cozma | Răcoare, ori Aprodul Purice. E însă mai complicat. Ci-vilizația a adăugat la sufletul rudimentar, care era o siim-| plă prelungire a naturii, încă o coardă.

Un moment mai tîrziu, înfăptuirea omului românesc ni se prezintă sub forma umilită, statornică, a vieții modeste de mahala, Războinicul trufaș, răpus de evenimente, a suportat secolii dominația străină. A pierdut agresivitatea, \* demnitatea, idealul, s-a ofilit ca funcționar, ca domnișoară de mahala, ca semi-intelectual dezadaptat, învins de împrejurimi, ros de neputință și resemnare.

Eroismul de altădată s-a păstrat însă undeva. Alterat de trîndăvie, de viața plăcerilor, el există totuși în ultimele resturi de nobleță orientală și arhaică, rătăcită și șovăitoare. Această aristocrație a suportat deodată, brusc, la începutul secolului trecut, o revoluție sufletească : a cunoscut Occidentul în mentalitatea lui. Demnitatea ome-nească, respectul personalității, invenții ale unei com-plicate psihologii apusene au venit în ecouri piezișe și pe la noi. Noblețea noastră a fost găsită nepregătită. Docto-ria a fost așa de tare, încît a omorît aproape bolnavul. Clasa de la care sufletul românesc a putut să moșteneas-că mai multe note sufletești, fiindcă era cea mai evolu-ată, nu-i lăsa aproape nimic. Unii s-au înstrăinat, alții au pierit.

Țăranul, haiducul, micul burghez, boierul — iată eta-pele formației lente a caracterului românesc. Cei dintîi sînt mai vechi. Sînt statornici și fixați. Au sufletul sim-plu, dar bine caracterizat. Cei mai recentîi sînt instabili, fugitivi, nefixați încă. Structura lor psihică nu e bine de-terminată. Ultimele achiziții sînt plătînde. Ele nu pot forma, aici la noi, subiecte de analiză profundă. În realitatea noastră socială, individul nu s-a desprins complet de am-bianță. Etnografii au arătat doar că societățile primitive nu cunosc indivizi, ci numai mase. Eul, ou viața lui infe-rioară se desprinde mai tîrziu din mediul social. Perso-nalitatea bine definită nu e încă un fenomen românesc.

Opera lui Sadoveanu se confundă cu aceste momente de afirmație crescândă a umanității românești. Ea se în-tinde, ca o frescă rezumativă, contopită cu geneza noas-tră psihică de la geologie la psihologie. Ea prezintă în spațiu un „raccourci" a ceea ce s-a întîmplat în timp, s'mai multe veacuri. Dacă insistă poate mai mult asupra începuturilor, e fiindcă ultimele rezultate nu sînt clar tîstratificaltie.

Dificultățile de adaptare, în care se zbate cea mai înaltă expresie a conștiinței românești, boierimea moldovenească, formează tema romanului *Venea o moară pe Șiret*. E vorba de decadența unei familii boierești, deplasată prin invazia culturii europene din viața ei tradițională, incapabilă să se fixeze printr-un alt echilibru la noile condiții de viață.

Există în viața aristocrațiilor un principiu curios : ca să se conserve, ele trebuie să evolueze. Noblețea engleză și-a schimbat funcțiile sociale, ori de câte ori a trebuit. A fost latifundiară, comerciantă, industriașă, după cerințele momentului istoric. Totdeauna însă vigilentă, harnică, militantă. Cu alte cuvinte, ca să trăiască, noblețea trebuie să se îmburghezească. Nu în toate țările însă s-a întâmplat la fel. În alte părți, aristocrația a rămas închisată în vechile prejudecăți, care opreau munca, producția, utilitatea. Cum spunea Joseph de Maistre, ceea ce face eleganța și superioritatea nobleței e că ea n-are decât datorii, pe când celelalte clase pot avea și drepturi. Dar datoria purifică, pe când afirmarea drepturilor acrește, asprește, trivializează. "Noblesse oblige", dar aceasta costă scump, fiindcă o clasă care dă tot timpul și nu ia niciodată sfârșește prin a se istovi.

E adevărat că nu toate aristocrațiile au fost generoase. La noi, între 1840 și 1880 s-a măcinat, ca dizolvată de o substanță nocivă, aproape toată boierimea națională. Elementul dizolvant a fost cultura occidentală, care a bruscat la un moment dat vechile moravuri. Trebuie să mai adăugăm și decadența fanariotă care pregătise terenul. Când au început în curțile de la Iași moravurile de la Versailles, boierii și-au părăsit moșiile, și le-au neglijat. În același timp, consumația lor disproporționată a întrecut cu mult veniturile. Arendașii parveniți stăteau la pîndă. Substituirea unei economii feudale prin una capitalistă nu putea fi prielnică decât claselor mijlocii." Acestea s-au înfiripat cu încetul de la aoeasită dată. Evreimea și arendașul Ciornei sînt tratați cu o deosebită forță în roman. Asupra lor cade, cu drept cuvînt, accentul luptei sociale. Sadoveanu i-a evocat cînd aprigi, cînd șireți. Și ne-a dat astfel minunate creațiuni. Boierul Pi-loti e moale, visător, distrat parcă în această lume. E";

o fantomă chinuită, fără odihnă. Ceilalți sînt viguroși, laconi, lucizi. Și, cum e firesc, înving. Femeile sînt numai pretexte reprezentative pentru acest proces. În afară de trebuințele psihologiei, Sadoveanu a coborît asupra lor acel suflu de poezie al cărui secret singur îl cunoaște.

*Venea o moară pe Șiret* e epopeea declinului unei clase, după cum *Neamul Șoimăreștilor* e epopeea ascensiunii. Aceste două romane reprezintă „grandeur et decadence" a nobleței noastre, începutul și sfîrșitul ei.

Destinul istoric a oprit astfel ca cea mai înaltă expresie sufletească a lumii românești să fie selectată din clasa înaltă. Personalități adevărate vor apărea poate din altă lume. Poate din burghezia intelectuală.

Cu romanul decadenței boierești, Sadoveanu și-a închis bilanțul anchetei sale. Ii mai rămîne un ultim moment, acela al năzuințelor, luptelor, speranțelor intelectualului român modern. Ni-l va descrie probabil și pe acela într-o zi.

1930\*

\* V. nota de la sfîrșitul volumului.

LITERATURĂ STRĂINĂ

H. Bang a dispărut puțin înaintea războiului mondial în clipe monopolizate de o așa de mare încordare generală. Astfel, s-a vorbit puțin și superficial despre el. „Hiabent sua fata libeli"... Azi, H. Bang nu e de actualitate. Nu e vorba aici de un artist tumultuos, simbolul elanului vital cuceritor, cu optimismul lui activ, cu lirismul lui torențial, potrivit timpului de violență estetizată pe care-l trăim. Biografia lui e o protestare contra timpului. E vorba acolo de o fire delicată, de o viață interioară pasivă și melancolică, care nu se poate exterioriza fără să se împrăștie ca un fum subțire, pe care o bănuiești că există numai după o privire sau o pauză în vorbă. Portretul lui e o arătare născută din negurile nordului, cu privirea fără țel ca și cum ar vrea să spună că simțurile cu aportul lor exterior sînt inutile unei vieți interioare care știe să-și croiască lumea cum vrea ; cu expresia figurii puțin cam surprinsă, ca și cum în juriul acestui „fără patrie", musafir al pământului, nu s-ar deschide decît întrebătoare enigme.

H. Bang s-a născut la Alsen, lângă frontiera Schleswigului cucerit. Lumina brutală a zilei l-a făcut să sufere. De atunci datează prima rancună conte vieții. Ga copil fără copilărie, urgisit fiindcă se trăgea dintr-un tată străin (*Die Vaterlandslosen*), orfan precoce crescut în șoapte

de femei superstițioase, Bang a luat cunoștință cu viața în bubuit de tunuri și strigăte de bătălie. Era pe vremea când Prusia invadase Holsteinul. Viața lui aventuroasă : suflor, regizor, actor, ziarist, l-a dus prin toate colțurile triviale ale vieții. Din tot șiragul de imagini a păstrat două : o prietenă de copilărie și pe mama sa. Acolo se refugia când ineptia vieții practice îl făcea să ridice neînțelegător din umeri. Pe urmă a început să scrie. A debutat cu *Seminții deznădăjduite*, povestea eredității sale decadente ; au urmat încet *Nuvelele excentrice* și romanul *Contesa Urne*. Apoi, tot șiragul care l-a făcut cei dintâi poet al Danemarcei.

Bang e un subiectiv puternic : toate romanele sale sînt capitole mai mult sau mai puțin autentice ale autobiografiei sale. Ca și la Amiel, pentru dînsul lumea era o anumită dispoziție sufletească. îi dădea voie să existe sau o nega pur și simplu, după cum era dispus.

Astfel îi lipsea cu desăvîrșire detaliul caracteristic, culoarea locală, care dă trăsătură specifică unei persoane, fiindcă-i lipsea simțul de precizare epică, obiectivă. Ii lipsea pînă și darul narației. De aceea, eroii săi sînt figuri generale, fără mediu, fără origină, fără istorie. Ar fi putut exista oricînd, oriunde. Fiecare erou trăiește singur,] fără societate. Dialogul la el e doar o înșirare fiziologică J de sunete, oare salvează aparențele. Eroii săi vorbesc mecanic și gîndesc în altă parte. Graiul le ascunde gîndul; și se înțeleg între ei numai fiindcă se ghicesc.

Și cu toate acestea, nici un scriitor nu e mai dramatic ^ în situații ca Bang. Aceasta tocmai fiindcă personagiile sale nu se înțeleg, fiindcă conflictul care se ghicește în ; tăcere e amestecat cu neputința și cu ironie.

Un fatalism puternic din culise poartă peste tot acestei marionete halucinate. Fatalismul animalității omenești, răsărind ca un strigoi sub oricare cultură sufletească, fs(|; talismul soartei oare se amuză în combinațiile cele mii\* bizare cu biete omenești, și mai ales nu știu ce farj

talism mistic, mitologic, care plutește în atmosferă greoi, apăsător, inexorabil.

În ce privește fatalismul animalității noastre ancestrale, nimeni nu e mai delicat în violență decît Bang.

Cînd trebuie să privească obicinuitele fetise ale admirației omenești, concepția sa pesimistă asupra vieții îmbracă o robustă ironie. Atunci personagiile devin absurde. Nici logica intelectuală, nici măcar logica biologică a conservării nu le mai conduce. E pur și simplu o negare anarhistă a vieții, a gîndirii, a universului. Și toate acestea spuse ușor, calm, calm de tot, parcă ar povesti un fapt banal din viața de toate zilele.

Bang are și resurse duioase, pe care le atinge cu dragoste și pietate. Sînt amintirile din copilăria sa, portretul emoționant al mamei, maniile delicioase ale bunicului (*Casa cenușie*). Atunci solitudinea familială a acestui tradiționalist se mlădie în toate formele dragostei expansive, atenției nespuse, precauțiunii infinit de delicate în a prezenta un lucru, un om, și mai ales o decență de limbaj în care — poate — nimeni nu l-a întrecut pînă acum. Căci „nimeni nu reușește să fie mai puțin „sailiant”, să înfățișeze mai bine poezia neutralizării, decît acest produs al atîtor rase compensînduHse una pe alta.

Un delicat care maschează un brutal. Fondul lui Mirbeau acoperit de maniera lui Rodenbach — iată ceea ce poate da o idee fugitivă despre Bang.

Nu s^ar înțelege nimic din personalitatea aceasta dacă \* n-am spune că înainte de toate e un artist, adică un îndrăgostit de creația sa, la care însuși meșteșugul artei se transformă în temă de inspirație.

Arta aluziei, a sugestiei indirecte, prin redarea unui |detaliu neînsemnat, formează instrumentul puterii sale ?de expresie. O expresie așa de vie, o expresie de oare te p)întrebi cum s-a putut încheaga așa unitar din frînturile Hoe și le oferă.



Pelerin nostalgic al drumului oare nu sfârșește nicăieri, Bang a murit pe pământul continentului nou pe când mergea să țină un ciclu de conferințe, în drum, în tren, așa cum se cuvine să moară călătorul obosit, undeva, într-un colț străin, anonim și singur...

A doua zi, în aceeași sală, un conferențiar improvizat i-a făcut panegiricul.

1919

JULES RENARD

(LES CLOPORTES)

E un roman inedit, găsit în saltarul autorului după moartea sa. O operă de tinerețe, în care prima manieră a autorului, aceea din *L'ecornifleur*, domină. Nu știm motivele pentru care J. R. a refuzat să o dea publicității. Adevărul e că această operă e departe de nemuritoare sa *Poil de Carotte* sau de *Nos freres farouches*.

Cu toate acestea, romanul conține pagini delicioase. E vorba de Honorine (vechea servitoare de familie, căreia J. R. i-a consacrat multe pagini), care, bătrână și nepuțințioasă, e înlocuită în serviciu de o nepoată a sa. Tânărul fiu al familiei, după o asiduă insistență, o face să-l iubească și o seduce. Eata rămîne însărcinată. Cu naivitatea plină de blindețe a vechilor slugi, Honorine se îmbracă de sărbătoare și se duce să propuie părinților tânărului curtezan, nici mai mult, nici mai puțin, decât... o căsătorie între cei doi tineri. Burghejii indignați cred în nebunia bătrânei servitoare și o trimit la plimbare. Nepoata se sinucide. După cum se vede, sfârșitul e neașteptat de românesc pentru temele lui Renard. Nicăieri nu mii înțilnim așa ceva. Poate de aceea autorul a rezistat să-și publice romanul. El explică, în cruzimea lui, excesul de naturalism din prima fază a romancierului. Se știe că J. R. a debutat pe la 1880 cu romane de un realism sălbatec, nihilist, foarte asemănător cu acele ale lui Mirbeau. Naturalismul nihilist e o formă a pesimismului romantie. Origina sa se poate găsi în două surse : dezgus-

tul de oameni și dezgustul de tine. Despre cel dintii, răz-  
bătut la culme, nu mai inisităm ; el poate apărea ca efect  
al unei nevroze organice ori al răutății oamenilor. Cel  
de al doilea e o foirmă a naivității. Inocența e prin exce-  
lență idealistă. Nimic însă mai sălbatec în răzbunare de-  
cît naivitatea dezamăgită și mai ales dezamăgită asupra  
ta însuși. Cînd sufletul dedublat în actor și spectator și-a  
descoperit josnicii și mizerii, el nu mai poate crede că alții  
sînt croiți după alt tipar. Jules Renard a spus undeva  
această minunată vorbă : „L'homme qui est en moi am  
rend misanthrope". în această butadă stă toată psihologia,  
naturalismului nihilist. Ca și Mirbeau, J. R. nu poate ierta  
frumuseții că există, tinereții că trăiește, bunătății că se  
revarsă. Minciuni și iar minciuni. Ca rețetă, sarcasme.

Anii trec însă și omul se simte singur cu disprețul său.  
Un interior calm pe vreme de iarnă, o prietenie fidelă,  
o rază biîndă de soare toamnă îl îndeamnă încetîșor  
să se împace cu viața. Dezamăgitul o va face însă cu o  
condiție : va continua să denunțe artificialitatea și poza  
vieții și nu va reabilita din natură decît lucrurile și per-  
soanele sincere, primitive, nefăcute. Dar ce nu e ipocrit  
în convenționala noastră societate ? Copiii, țărani și lu-  
crurile neînsuflețite. Iată cum J. R. a scris cele mai emo-  
ționante pagini din viața copiilor, a devenit prietenul bun  
al servitoarelor bătrâne păstrate de generații, al blînzilor  
țărani. Curiozitatea a împins pe acest etnograf al pri-  
mitivilor să le înțeleagă mentalitatea, să le guste mani-  
le, să le plîngă necazurile. Anarhistul e foarte aproape de  
umanitarist. Kropotkine a scris o carte despre înfrățire  
la insecte, iar Zola, sadicul Zola, a îmbrăcat haina apos-  
tolului dreyfusard. Jules Renard a putut deveni și el un  
Dickens. Numai că naturalistul pocăit păstrează totdeau-  
na o rezervă : umorul. Umorul iertător, blînd însă, nu  
ironia rece, neumană, ironia care îngheață. Umorul lui  
Renard iartă și înțelege tocmai fiindcă rîde. Les Philippes,  
Ragotte, Honorine nu pot minți, fiindcă natura cu oare  
ei se confundă nu minte niciodată. Cinismul anticultural  
care l-a transformat în rural l-a împins mai departe. Re-  
nard și-a asigurat garanția conlra artificialității alîn-  
du-și încă un alt prieten : animalele și lucrurile neînsu-  
flețite. Pe cele dintii le-a umanizat interpretîndu-le ome^

nește instinctele, pe cele de al doilea le-a pîndit, înfio-  
rat de misterul facerii lor, urmărindu-le în amănunte ne-  
însemnate, în speranțe de a le fura misterul. Astfel a  
devenit un *panteist al amănuntului*. Cum pentru alții mis-  
terul e în imensitate, sub bolta instelată sau în zările al-  
bastre ale orizontului, pentru Renard e în lumea atomu-  
lui, în cealaltă imensitate, care nu e *deasupra, ci dede-  
subtul* simțurilor. Lumea micului e tot așa de întinsă ca  
și lumea marelui; *Pe Renard îl chinuia să știe ce e din-  
colo de lupă*.

Dacă a devenit un umanitarist pentru primitivi, ni-  
meni n-a rămas mai aspru pentru persoanele filistine ale  
societății, nimeni n-a avut sarcasmele mai dure pentru  
scriitori și pentru burghezii iubitori de literatură cu aspi-  
rații de mecenat.

El se simțea bine în "menajeria de animale blînde pe  
oare o adunase în jurul lui. îi servea drept societate. Ast-  
fel dacă Mirbeau a murit singur, cum mor oamenii fără  
credință, după sicriul lui Renard, în cortegiul funerar ce  
îl urma, un copil, mai mulți țărani și cîteva vietăți fără  
glas plîngeau un prietin.

1920

(LA PECHERESSE)

Cinci ani în care bubuitul tunului n-a încetat, cinci ani de dușmănie și de ură. Sînt puțini aceia care nu s-au dezgustat de atîta epopee. În fiecare cetățean al Europei, alături de nobila brută cavaleriească, omul pașnic, biologic, normal, renaște. Nimic mai plăcut decît să te: transplantezi cu un scriitor preferat în timpuri unde dragostea calmă de viață, logica rectilinie a instinctelor se desfăta într-o sănătoasă și ușoară imoralitate, unde ciudatele contradicții ale apetitelor omenești, în loc să trezească indignarea fariseică sau asprimea diogimatitoă a moralistilor, trezește hazul mucalit și bonomia surzătoare. •

H. de Regnier nu vrea să trăiască în secolul nostru, care are incomodul defect de a lua în serios toate aspectele vieții, de a le transforma la tot pasul în *probleme*. Secolul său natal e al XVII-lea și XVIII-lea, cînd individul, bucuros că trăiește, nu-și complica viața cu „cazuri de conștiință”. Cetățeanul acestor timpuri știa înainte de toate să trăiască; asta înseamnă că acolo unde noi descoperim *probleme* el descoperea *farse*. Cu toate acestea, veacurile menționate nu erau complect lipsite de factualitatea de a-și încurca conștiința cu dificultăți. Deji cînd existai, pe de o parte, un trup care pofteste și, pe de alta, o dogmă care oprește, omul n-a fost complect liber. Deosebirea dintre un erou ibsenian, contemporana de al nostru, și un personaj rafaelsian, contemporan al veacului lui Regnier — e că cel din urmă, după cîteva

aparente ezitări, se va decide totdeauna pentru soluția care dă satisfacție trupului. Pentru scriitorul libertin, eterna poveste a lui „eitentation de Saint-Antoine” e tema favorita. Ultimul roman al lui Regnier tratează același subiect.

Mr. Seguiran, vădov după o primă căsătorie, e doritor de a contracta o a doua, pentru ca să-și asigure posteritatea. O mătușă care moare și îi lasă toată succesivitatea cu condiția să se căsătorească cu o -tânără orfană, M-lle D'Ambigne, îi oferă cea mai bună soluție. Căsătoria se face și tinerii se retrag în castelul lor, la țară, în tovărășia unui prieten comun, Mr. de la Pegandie. După zilele vesele, (tânăra femeie începe să se sature de deliciale oficiale ale căsătoriei. Protestantă în tinerețe, ea se convertise la catolicism cu o ardore neobicinuită. Astfel, la început ideea păcatului extra-marital i se pare imposibilă. încetul ou încetul, glasul cărnii devine imperios. Credincioasă, cinstită, d-na Seguiran se întrebă ce e de făcut. Noroc că salvarea oricărui păcătos e în teologie. Multiplele și eiasticile ei subtilități se potrivesc la orice. într-o analiză psihologică de un irezistibil umor, li H. de Regnier perindează sofismele sufletești ale sufletului încercat. în primul rînd, păcătoasa „in spe” își zice y' că, între o dragoste oare nu-i mai place și una care o atrage, e mai cinstit să se așeze de partea preferinții. Pe urmă, își aduce aminte că o școală teologică învață că |„pentnu a scăpa de păcat singura soluție e să-l comiți, căci l numai epuizînd oroarea lui poți căpăta tot dezgustul care te ferește pe viitor. înarmată cu această scuză și cu altele, f' pe care i le oferă prompt și conștiincios rațiunea trans- } -formată în „advocatus diaboli”, M-me de Seguiran ar pă- ||vcătuî dacă n-ar mai fi o dificultate. Tîrînd după ea încă | pe cineva în greșeală, conștiința ei s-ar încărca în plus | te u responsabilitatea altui, suflet. Mr. de la Pegandie, li- j tbertin - fără scrupule, condamnat gata, o salvează luînd } , asupra sa toată responsabilitatea.

! Greșeala tinerei femei ar fi rămas aici, dacă teoria ex- | piării prin dezgust ar fi fost adevărată. Cum doza admi- ^ nistrată nu era însă suficientă și cum pofta vine mîn- | cînd, M~nie de Seguiran se găsește din nou încurcată. No- > roc că divinitatea îi vine în ajutor trimițîndu-i un alt

amant, pe tînărul Palamide d'Esoandol, oare, găsit într-o noapte în camera tinerei doamne, este omorît de primai!|  
amant. În urma atîtor grozăvii, sufletul lui M-me de Se-  
guiran revine la puritatea lui primitivă. Mr. de la Pe-  
gandie este uitat, iar necesitățile religiei umplu din nou  
viața fostei păcătoase.

Filozofala lui Regnier e aceea a lui Boccaccio, a M  
Rabeiais, a lui Antoine de la Salle din minunatele sale  
*Cent nouvelles* sau din *Heptameronul* reginei Margueri-  
te de Navarre. Ca și Înaintașii săi, Regnier înțelege va-  
nitatea eforturilor eroice în viață. Realitatea imediată e  
aceea a simțurilor și a satisfacțiunii lor. De aci ironica  
neputință a religiei sau a moralei de a educa trupul. *T*  
Sufletul se poate educa, corpul niciodată. În cel mai bun  
caz, din toate compromisurile, omul poate ieși un ipo-  
crit. De aceea Regnier nu admite nici aventura, nici sa-  
crificiul, nici epopeea, nici penitența, cu atît mai mult:  
nici poza mandarinului intelectual care vede în toate o  
problemă. Instinctele, simple cum sînt, au și ele o es-  
tetică. Poezia animalității inocente care se desfășoară ar-  
monic e tot ce e mai frumos în viață. Restul e bun pen-  
tru teologi, care nu-s interesanți decît ca personaje de  
anecdotală.

H. de Regnier are calmul vârstei de 40 de ani, cînd  
gustul pentru eroism s-a secătuit, cînd omul trebuie să-și  
oampluie din ce-i mai rămîne o consolație filozofică pen-  
tru restul vieții. El mai reprezintă și epocile fericite, cînd  
dulceața de a trăi a claselor aristocrate nu e tulburată-  
de nici o rezistență și de nici o amenințare.

Pentru cei care doresc revenirea la normalitate și pen-  
tru aceia pe care excesul de epopee pe care-l trăim de  
atîția ani i-a săturat — literatura lui Regnier e un bun  
antidot.

2920

## AMIEL

Un profesor modest într-un oraș de provincie din El-  
veția. Cursurile pe care le ținea, greoaie și uniform reci-  
tate, abia dacă adunau cîtiva studenți. Cărțile sale, cu  
preocupări filosofice, mediocre ca originalitate, șovăitoa-  
re ca spirit, n-au fost cetite decît de cîtiva prieteni. Scur-  
gerea banală a zilelor, geometric uniforme, acopereau to-  
tuși resemnarea mută a unui orgoliu, care iubea gloria  
L într-atît, încît ajungea la picioarele ei epuizat.

Poate că atenția posterității ar fi rămas mereu distrată  
față de modestul profesor de estetică din Geneva dacă,  
v după moartea sa, cîtiva prieteni pioși nu i-ar fi adunat  
în două volume însemnările zilnice ale unui jurnal in-  
tim.

Deodată, o revelație. Timidul, paralizatul profesor n-a-  
vea nimic didactic în persoana sa. Din colțul său tăcut în  
fapte zvîrlea considerații asupra lumii cu temeritatea unui  
„oondottiere” al gîndirii. Inteligența sa își permitea toate  
I îndrăznelile; critica sa nu abdică în fața nici unei vene-  
rațiuni. Un articol elogios al lui Renan și unul injurios al  
lui Brunetiere l-au făcut deopotrivă celebru. Psihologii,  
-însă, i-au găsit alt interes.

Din paginile confesiunilor sale reiese că Amiel pre-  
zenta un perfect caz de abulie autoanalitică. Mania de  
I analiză ducea așa de departe această scrupuloasă con-  
știință, încît îi paraliza orice posibilitate de acțiune. De  
atunci, afară de un mare literat, Amiel a devenit un caz

de psihiatrie, ca Laura Bridgmann ori Felida Azam. Mulți dintre cetitorii manualelor populare de psihologie îl confundă cu clienții clinicilor de neurologie, fără să cunoască nimic altceva despre el.

Astfel, prin unul din acele procese de nonsens, cu care posteritatea e deprinsă să-și retribueie favoriții, discretul, închisul Amiel e supus unei disecțiuni publice postume, în care nici o indiscreție, nici o curiozitate nu e interzisă.

E Amiel un romantic ? E greu de închis un om într-o formulă. Mai întâi, pentru că formula e una și omul e multiplu. El e format din bucăți diferite, ca și scheletele: care se reconstituie pentru laboratoare din piese furnizate de spitale — după comparația lui Curei. În el se luptă logica cu absurditatea, meschinul cu generosul, sublimul; cu banalul. Omul e viu, deci contradictoriu ; formula lui moartă, deci logică. Emerson, mi se pare, compara sufletul ou un palimpsest, pe care s-au scris succesiv și s-au șters apoi cu reactive, ca să facă loc la altele, diferitele: caligrafii. Odată însă, la o rază de soare, scriiturile succesive reapar toate, amestecându-și caracterele într-o încâlceală amorfă de litere și cuvinte neînțelese. Aceste: e sufletul : tot ce poate fi mai departe de simetria for-<sup>^</sup>mulei.

Are, însă, Amiel măcar ceva din ceea ce se numește; îndeobște romantic ? O distincțiune e necesară între diferitele forme de romantism. Există, desigur, atâtea forme, câte popoare. În orice caz, se poate ușor deosebi un romantism francez de unul german.

Cel dintîi e exuberant, activ, expansiv. Se revarsă în imaginație, oratorie și entuziasm. Cel de al doilea e iri-<sup>J</sup>tim, pasiv, reținut, E plin de nostalgie și de mister. Si nu vrea să cunoască decît aurora începutului, germenul obscur către care tinde ființa, forma nouă care se-<sup>J</sup>strălucește să se înfiripe. El se exprimă în devenire și în proteitate. Amiel ține mîi mult de această a doua *fnk* mî. Din cea dintîi n-<sup>^</sup>are aproape nimic decît egotismul!

Pașnicul cetățean al unui mic oraș de provincie disprețuia eroii umanității. Puțini sînt cei cruțați. Voltaire i se pare un spirit negativ. Pe deasupra, „il n'a pas d'entrailles". Prin aceasta vrea, probabil, să zică că, nefiind, senzual, nu poate fi uman. În aceeași ordine de idei, mai tîrziu Anatole France scria : „Il faut etre sensuel pour être humain ; la pitié est dans les entrailles, oomme la tendresse est sur la peau, — l'altruisme c'est une charité froide". Despre Corneille spunea că are „nu știu ce element artificial, pompos, încordat, care constituie mizeria tragediei clasice". Renan i se pare neserios, frivol, adesea cinic. Puține sînt modelele adorației sale.

Unde se vede însă și mai bine egotismul său e în izolarea morală și socială. Nu ține de nici o școală, nici în literatură, nici în filosofie. Contactul cu orice fel de societate i se pare brutal și jignitor. Mai mult, e lipsit de bonomie și surîs. îi lipsește ironia oare rîde și iartă. **I** Are, în schimb, pentru ce nu-i place — și nu-i plac multe lucruri — saroasni și amărăciune. În fața unui colț de natură și de artă nu se uită niciodată pe sine. Dacă acțiunea, mișcarea nu e totdeauna recomandabilă tuturor și spiritelor, ea are acest imens avantaj că ne îndepărtează o clipă de obsesia propriei noastre persoane, de la mizeriile ambiției, ca și de la splendorile umilinței — ceea ce e tot o formă de vanitate. Amiel măsoară lumea și viața după buna sa dispoziție. Dacă Theophile Gautier putea să se laude, cu un realism naiv și cu o sănătate cam **I**'burtă-verde, că: „je suis un homme pour qui le monde extérieur existe", ca o ironie la adresa lui Kant, Amiel a <sup>^</sup>zis „le paysage c'est un état d'âme".

În afară de această interioritate egoistă, oare e una piin caracterele principale ale romantismului francez, celelalte aspecte sufletești îl așază în plin *romantism german*, alături de un Schlegel, Herder ori Schelling. „Mă simt în completă comunitate de spirit cu Goethe, Hegel, Schleiermacher, cu toate că sînt așa de opuși între ei" — pie spune el singur. Ceea ce e mai specific în această sensibilitate e gustul pentru *nedeterminat* și *misterios*. Ca și frilîntașii săi din epoca de aur a romantismului german, el 4fedea în instabilitatea tuturor lucrurilor : lumea nu există devine. Aspectul lucrurilor e efemer și trecător. Nu

există poate decît trecut și viitor. Clipa pe care vrei s-o fixezi e deja de domeniul memoriei, al istoriei. Istorie și utopie : iată poziția omului.

Hegel credea într-o eternă evoluție între teză și sin-teză, Schelling, în stări și etape succesive ale firii. Amiel; e elevul lor.

Student zece ani în Germania, în epoca de aur a filo-soficii romantice, el își adaptează gîndirea la acest mod de a vedea.

Pretutindeni vede germele unei alte transformări, puii  
să nu e nici tranșantă, nici definită. Omul acesta ura defini-  
ții și clasificări. Le vedea false, fiindcă mutilează; gîndirea, fiindcă sacrifică detaliul caracteristic, nuanța, fiindcă omoară tendința -timidă care abia începe să se afirme. Mai mult decît atît, nu credea în idei. Credea despre concepții că sînt haine frumoase de duminică, pa-nasuri de îngîmfare pentru biata omenire oarbă, instinctivă și violentă. Știa că nouăzeci la sută din actele omului sînt determinate „a priori” de sentimente și credințe și că rațiunea e chemată mai mult în urmă să ofere motive ori pretexte. ]]

E explicabil astfel de ce o lipsă totală de afinitate: electivă l-a îndepărtat de la înțelegerea culturii franceze; plină toată de claritate, fixitate, de raționalism și intel-lectualism. ]]

Amiel e un mare galofob : „Limita spiritului francez e insuficiența alfabetului său sufletesc, care nu-i permitea de a traduce sufletul grec, germian ori spaniol fără să-i denatureze aspectul” ; sau : „In timp ce Germania gin-dește, Anglia lucrează, Italia simte, Franța vorbește, vor-y bește”... ; „Les philosophes français rheteurs et geomen tres, malgre leurs qualites, nous laissent froids” ; „Ce qui manque aux français c'est l'intuition de l'etre, la notion du sacre, l'initiation aux mysteres de l'etre, ce qui leur appartient c'est la construction dans les sciences speciales, l'art d'ecrire un livre, la grace „poliitese”...

Limba franceză i se pare prea precisă, deci incapă-bilă de-a exprima nuanțele, la care, Renan l-a invitat m studieze mai întîi.

Caracteristic însă oricărui romantism e dezertiuena autorului din prezent și refugiarea lui în trecut sau în „viitor. In această privință, cu puține excepții, romanis-mul francez e utopic, proiectat în viitor.

Cel german deplînge trecutul, medievalismul și viața patriarhală. Amiel, ca și Lenau, ca și Novalis, e un reac-ționar. Principiul democratic „dispensează pe ignorant de a se instrui, pe copil de a deveni un om și pe omul cu păcate de a avea remușcări” ; sau „democrația ignora-ză inegalitatea de valoare, de merit, de experiențe, adică munca individuală ; astfel ea duce la triumful drojdiei și al platitudinii”.

Contactul mulțimii îl dezgustă. Sforțarea morală a ri-diicării mulțimilor, a „aristocrației maselor” — cuvîntul i-ar fi plăcut — îi rămîne străin.

Cu tot dezgustul pe care i l-ar fi produs aplicarea \*r asupra lui însuși a unei metode tocmai contrarii decît aceea pe care i-a plăcut s-o preconizeze, se poate totuși l- formula că Amiel a fost un romantic din familia tipică |. a romantismului german : gust pentru mistic și nedeter-| minat, egotism solitar, aristocratism reacționar. Oaractere care-l apropie de un Werther, Henri Offerdingen, de un Manfred.

Cu aceasta, însă, se definește prea puțin din perso-Ş nalitatea curioasă a profesorului din Geneva. Formula I; explică prea mult pentru ca să explice ceva. Mai tre-^ huie de adăugat ceva ; întîi, că Amiel a fost un roman-| tic înfirziat și al doilea că, deși nebulos în fond, în sen-i titmente și idei, scrisul său era acela al unui latin, al unui ^meridional aproape: nervos, pregnant și plin de spirit f caustic.

Educația sa retorică și stilistică era franceză. Ames-| tecul acesta, bizar ca aparență, e de un profund interes. f- Că era un romantic întîrziat (Amiel trăiește pînă către \* sfîrșitul sec. al XIX-lea), asta îl ajută să se distingă. In-fctrHO epocă de plin realism, devine o figură aparte, rară. |Qadrul pe care e proiectat îi oferă un contrast profitabil, fDacă ar fi trăit cincizeci de ani mai devreme, mentali-Itătea timpului, identică cu el, l-ar fi remarcat mai pu-țîn. Către sfîrșitul secolului însă, alături de platitudinea

realistă și fotografică a unui Zola ori a fraților Goncourt, Amiel se impune ca ceva original și rar.

Naturalismul „fin de siecie” nu i-a servit numai drept contrast. Oboseala gustului fotografic, de care se abuzase, dădea naștere la un început foarte timid de *neoromantism*, care devine puțin mai târziu școala simbolistă. Cei oare se îndreptau în acea vreme către școala menționată vedeau, în subiectivul și misticul Amiel un precursor și un revoltat, un anunțator de forme și năzuințe nouă. Ceea ce s-a numit mai târziu „cunoașterea prin sugerare”, „l'âme des choses” etc. erau inspirate de el. Astfel, o poziție specială în istoria literară, o întârziere de jumătate de veac ca sensibilitate, în loc să-i strice, îi profită. Nu s-a zis doar că erorile sînt adeseori fecunde pentru noi adevăruri? Amiel e oarecum, alături de Maeterlinck, teoreticianul sentimental al mișcării care urmează.

De fapt, el nu face decît să continue vechiul romanticism: poate că nu are încă nimic din aptitudinile dezvoltate mai târziu de noua renaștere poetică. Tineretul, însă, nu discută critic aptitudinile eroilor pe care și-i alege. Dragostea sa e oarbă și definitivă.

Situația lui Amiel, ca să zicem așa, în societatea literară a secolului, îi dă — din punctul de vedere al popularității — un avantaj pînă la un punct contradictoriu ori el însuși: un fond de contrast, deci de originalitate, și o poziție de precursor, deci de modă care începe să prindă.

Un motiv de glorie însă, mult mai personal, care face adevărata sa originalitate, e stilul său. Se exprimă cu *libertate*, aproape ou *libertinaj*. Un profesor de estetică la un popor de puritani morali cum sînt elvețienii e aproape un *scandal*. Cînd însă acest profesor e spiritual, nervos, ireverențios, cînd are păreri variate și unversale, scandalul devine un caz. Un caz literar și poate și unul psihiatric, iată ce devine Amiel. Afară de Nietzsche și de Schopenhauer, nimeni n-a întrebuițat vorbe mai latine pentru idei mai germanice, nimeni n-a făcut mai înțeles francezilor, prin propriile lor procedee de stil, sensul filosofiei nemțești. Se poate ca Amiel să nu fi cunoscut bine limba franceză, cum pretinde Renan. O ignora, însă, cum ar ignora-o un francez.

Aptitudinile de exprimare rămîn însă în tradiția eminemamente franceză ori latină, a verbului specific și colorat. Acest pasionat al panteismului nebuloz se exprima ou o lumină și cu o claritate care ar fi făcut gelos pe un scriitor de peste Rin. Nimeni ca el nu prezenta mai bine sinteza reușită a omului de nord ou a omului de sud.

## II

Mai rămîne aspectul psihiatric al boalei sufletești oare paraliza în Amiel orice decizie, orice început de acțiune. „Pricep orice facilitate, înțeleg toate situațiile, toate ideile, nu pot însă niciodată să mă decid, să acționez, să lucrez”, spunea el. Ne aflăm în fața unui caz perfect de abulie; mișcarea, activitatea — iată ce-l îngrozea. O călătorie banală, concedierea unui servitor, o întâlnire îi dădea nopți de insomnie.

În fața celei mai banale decizii punea atîta analiză, atîta neutralizare de motive, că rezultatul era paralizat ori amînat pentru o dată nedeterminată.

E aceasta o calitate sau un defect? Între visători și oameni de acțiune, discuțiunea durează de o eternitate. Argumentele și ale unora și ale altora exprimă o neputință individuală teoretizată. Totuși, într-un cadru filosofic, s-ar putea discuta teoretic avantajele și dezavantajele acestor feluri de a fi.

S-ar putea spune că fapta e încoronarea și ultima concluzie a vieții de promisiuni pe care o trăim; că fapta mai frumoasă decît gîndirea, fiindcă presupune sfîrșit — citește sacrificiu —, chiar eroism și martiraj. Gîndirea nu angajează, deci nu cunoaște suferința, prin urmare e mai comodă, mai lașă, fiindcă expune mai puțin. Cu toate acestea, se poate susține că acțiunea nu ne exprimă. Ea nu e a noastră. Instrument social, copiat stereotip din mediul în care trăim, ea poate servi cauze și gîndiri diverse. Pentru gînduri diferite se poate întrebuița aceeași acțiune săracă și repetată, gîndirea însă — fiind ivintimă și individuală — ne exprimă. Afară de aceasta, luîrînd cu materia, fapta e limitată și chinuită, nu infinită concepția. Nu e nici măcar liberă, căci pretutindeni

e La ordinele ideii. O viață de acțiune e o viață de sclavie la ordinele gândurilor altora, a căror realizare o urmărește. De aceea, ea nu cunoaște nici creația și nici o continuitate : o juxtapunere, o succesiune de momente diferite rămânând departe de dezvoltarea organică și armonică a unei singure direcțiuni. Anatole France spune undeva despre Napoleon : „C'est Tetat prodigieux des hommes d'action. Ils sont tout entiers dans le moment qu'ils vivent et leur genie se ramasse sur un point. Il se *renouvellent* sans oesse et ne se *prolongent* pas. Les heures de leur existenoe ne sont point liees entre elles par une chaîne de meditations graves et desinteressees. Ils ne *continuent* pas de vivre, ils se suocetient dans une suite d'actes. Aussi manquent-ils de vie interieure."

... Și Napoleon nu e decât un specimen mărit cu lupa al oricărui om de acțiune.

Astfel, contrar unor critici puțini comprehensivi, abulia lui Amiel nu trebuie să apară ca un grav inconvenient. Chiar privind istoria biologică a calităților luptei pentru viață, el nu ne poate apărea ca un perfect dezadaptat, căci fiecare epocă și civilizație apreciază alte arme, alte instrumente de luptă, alte însușiri. Secolul trecut\*, cu predilecția lui pentru idee, pentru libristic, pentru mandarinatul intelectual, probabil că găsește o utilitate când acordă unor astfel de oameni o valoare. De unde se poate vedea că ceea ce numim inteligență e mai mult accepția socială a felului cum o epocă sau o societate răsplătește o aptitudine pe care înțelege s-o realizeze, decât o problema de anatomie, fiziologie ori psihologie. O inteligen-

\* în textul inițial din *Interpretări* figurează : „secolul nostru”. Modificarea introdusă în *Înțelesuri*, la prima vedere incomprehensibilă prin totala intervertire 3 datelor, se explică desigur prin sistemul de opoziții formulat de Mihai Ralea între mentalitatea atribuită de el secolului al XIX-lea : cultul ideii, al contemplației estetice, al „sforțării culturale” (inclusiv al mandarinatului intelectual), și cea cristalizată treptat în cele două decenii oare despart apariția textului despre Amiel (1921) de retipărirea lui în *Înțelesuri* (1942) : decadența atitudinii contemplative, eflorescenta, miturilor, declinul individualismului etc\* (cf. studiul din 1941 *Mentalitatea estetică și timpul nostru*). Amiel era însă pentru Ralea o figură tipică a mentalității devenită între timp cea a „trecutului” (n. ed.).

tă nu e o cantitate mai mare sau mai dezvoltată de celule nervoase, căci ceea ce era ieri inteligent se considera mâine prost. În epoca clanului totemic, se considera superior și venerabil (cam ceea ce considerăm noi azi inteligent) indivizii extatici, ușor întrebuințabili la experiențe magice. Mai târziu, în epoci războinice, soldații. În societățile economice, negustorii, oameni de afaceri șireți și expeditivi. Azi admirăm profesiunea de a crea idei, pentru ca în urmă să le distrugi, adică ceea ce se numește intelectual. Amiel nu e deci un dezadaptat, geniul e o recompensă socială, un certificat de asemănare între individ și mediu. Conservați mediul și individul e înțeles. Dacă vreți, însă, să deplasați pe Amiel douăzeci de secole, făcându-l să divorțeze de ambianța sa, de pildă în timpul civilizației spartane, probabil că ar fi fost zvârlit de pe Tarpeia ca periculos pentru eugenia rasei.

Morala : Judecați oamenii în funcție de condițiile și mediul care i-a determinat, și nu „sub specie aeternitatis”. Dar aceasta revine a scuza orice oricui. Desigur. De ce nu ? Intr-atât e de adevărat că toate „căile duc la indulgență și înțelegere.

1921

ii-

ța



m  
li:

li?

m  
m

1

I'

I

li

vi

De cele mai multe ori, oamenii serioși sînt nedreptiți cu moda. Văd în ea numai supunerea servilă la un ideal ușuratic sau slăbiciunea de duh a celor oare-și schimbă măsura de valori, de dimineață pînă seara, cum și-ar schimba cămașa ori cravata, fiindcă debilitatea lor de caracter e tiranizată de sugestia ambianței.

Dar se uită că moda nu presupune numai imitație. Cine nu vede că ea se prezintă în același timp și ca' o contradicție, ca o nesocotire sfidătoare a tradiției? O idee surprinzătoare, un costum ciudat, o filosofie pican-tă plămădesc în anonimat răbdător revoluțiile modeste, care vor prepara mîine aluatul celor impetuoase. În fe-lul lui un snob e un erou, fiindcă — de dragul noii mode — suferă disprețul colectivității conformiste. El e, tot-odată, un apostol' — fiindcă luptă pentru un principiu în care crede și în serviciul căruia desfășoară o propagandă și o campanie. Moda e educația anterioară revoluțiilor — ea însăși o revoluție minusculă, efemeră.

Sînt idei a căror valoare nu e ușor perceptibilă, fi-ndcă conținutul lor se maschează cu pudoare și cu dis-creție sau' fiindcă noutatea, pe care o înfățișează, e greu de digerat la primul contact. Propaganda modei ajută ace-sor idei.

Nu s-ar putea spune că faima lui Marcel Proust ar fi fost imposibilă fără reclama snobismului parizian, bri-tanic ori olandez. Incontestat e însă că mulți n-ar fi des-

chis migăloasele și înțesatele pagini ale unui roman fără senzație și fără efect, dacă n-ar fi fost preveniți pe aceas-tă cale. Ceea ce vrem să constatăm, însă, contra filistinis-mului ou ideii gata făcute în toate, e că o operă nu e implicit compromisă numai fiindcă e susținută și de un curent monden. Valoarea și reclama pot' coexista și — cu tot disprețul puritanilor literari — pot să-și ofere servicii reciproce.

Născut în 1871, dintr-un tată francez, medicul Adrien Proust, și o mamă evreică, Marcel Proust are o biografie banală : o boală monotonă care lna chinuit încă din cop-ilărie formează canavaua pe care se brodează două-trei călătorii reale — una mai lungă la Veneția, și nenumă-rate imaginare, „autour de sa chambre". Mai pe urmă, copilărie tristă de copil născut în etajul unui mare bu-levard, fără curte, fără grădină, fără camarazi, fără jocu-rile haiducești de romantism militar, care parfumează mai tîrziu viața cu amintiri de duioasă epopee.

Prea multă solitudine maternă, prea multă igienă în dauna unei vieți care devenea, sub scutul doctorului, din ce în ce mai plăpîndă, ca o palidă plantă de seră. Către maturitate, fire vibrantă, feminină, de o rară du-ioșie în relații, își pierde nopți întregi ca să lămurească prin corespondență un neînsemnat incident prezumat, care lua la el proporții de tragedie.

Era bogat și generos : s-a scris o întreagă literatură asupra facilității cu care dădea bacșișuri ori plătea somp-tuoase prînzuri camarazilor jenați. Din instinct de deli-cateță și din snobism frecventa numai lumea mare, pe care a descris-o în romanele sale, frescă imensă a aristo-crației pariziene, în a căror compoziție „toimols" ^urile de sexualitate perversă înlocuiesc vitejiile străbune, unde vanitatea neinteligentă se justifică în vid pe drepturi de-venite caduce prin secolii de adîncă trîndăvie ; în gene-ral, lume în apus, extrem de interesantă prin viții pro-fund umane, înnobilate de pasiuni purificatoare.

I  
li  
i

Primul său volum, ouprinzînd cîteva eseuri, *Les plaisirs et les jours*, a apărut în 1896, cu o prefață de Anatole France. După aceea o lungă tăcere pînă în 1913, cînd apare primul volum din *Du cîte de chez Swann*, cu care se începe seria *A la recherche du temps perdu*, comparabilă prin proporție și dimensiuni cu *Jean Cristophe*. În 1919, Academia Goncourt îi premia *A l'ombre des jeunes filles en fleurs* (2 voi.), al doilea tom din serie. În continuare a apărut apoi *Le cote de Guermantes* și *Sodomie et Gomorrhe* (3 voi.), *La prisonniere* (2 voi.) și *Albertine disparue*. Romanul nu e terminat : un volum e încă sub presă.

mi

Aproape necunoscut pînă către 1920, numele lui a fost răsplătit după această dată cu o furie de snobism oare-l făcu imediat celebru în suprafață. Se pare că Proust a suportat ou resemnare acest fatal episod de istorie literară. În special în Anglia și Olanda se formară nenumărate societăți pentru răspîndirea operei sale. După moartea sa — 18 noiembrie 1922 —, timp de cîteva luni, toată presa literară franceză, scuzîndu-și oarecum întîrzierea, a fost acaparată de numele său, oferindu-i tardiv ipocrita glorie care se cheamă posteritate.\*

lit-

E greu de înțeles fizionomia și directivele literaturii franceze din ultimii douăzeci de ani dacă se face abstracție de filosofia lui H. Bergson. După cum marxismul, darwinismul ori kantismul au depășit sfera de aplicație strictă a unei specialități și au năvălit în toate domeniile, oferindu-le puncte de reper și de interpretare, bergsonismul a determinat o bună parte din năzuințele spiritului francez în ultimele două decenii. Asupra lui M. Proust acți-

\* „Mea culpa” e poza umilității vanitoase. Aș fi vrut s-o evit. Cer scuze dacă, totuși, sînt silit să recurg la ea. într-o *Scrisoare din Paris* trimisă revistei *Viața românească*, descumjat într-o primă tentativă de lectură de stilul, în aparență dificil, al lui Proust, am scris cuvinte — trebuie s-o recunosc — nedrepte despre acest mare scriitor. În urmă, intrigat de o pagină remarcabilă citată de criticul A. Thibaudet, am reluat cu atenție o lectură făcută prea repede. După primele cincizeci de pagini — cititorul să încerce —, am fost recompensat de efortul făcut.

1/r

unea a fost dublă. Pe de o parte, influența indirectă a epocii și a „climatului intelectual” în oare trăise ; pe de alta, contactul direct cu doctrina bergsoniană și comișunea specială pe care i-a produs-o această filosofie. În corespondența sa, ca și în amintirile prietenilor (vezi *Nouvelle Revue française*, ianuarie, 1923), e vorba clar despre aceasta.

Metafizica bergsoniană, produs obosit de sfîrșit de secol, prin urmare setos de optimism, de aer proaspăt și libertate, se ridică contra mecanicismului excesiv oare reglementează mișcările de manechin mort ale lumii moderne. Totul i se pare modelat de un joc de forțe infailibil în dezesperanta iui exactitate. Tehnologie și mașinism, spirit de cantitate drămuț după legi de matematică, inerție încremenită, universul e animat de o mecanică țeapănă, ambițioasă în a copia adevărate vieți. Aceasta e imaginea pe care ne-o dă știința despre lume. Dar în dosul mașinismului, șuvoiul vieții fără răgaz clocotește de căldură neonținută, de creație spasmodică. Ea curge în permanență, „durează”, transformîndu-și elanul irezistibil în infinite creațiuni caleidoscopice.

Pentru a cunoaște aceste două aspecte ale existenței — mecanica și viața — posedăm două facultăți de cunoaștere adecvată. Una e *inteligența*. Neputincioasă în a prinde într-o singură zviionire ritmul schimbării eterne care animă în zbor neobosit realitatea, ea a găsit un expedient comod cu care se poate adapta la condițiile vieții. A început să considere bucăți izolate din curgerea existenței. Metafora filmului de cinematograf împărțit în pătrate egale, reprezentând fiecare un moment al vieții, ne ajută să pricepem bine artificiuul. Ceva analog face și rațiunea noastră : taie realitatea exterioară în bucăți, le izolează și le studiază pe fiecare în parte. Cunoașterea noastră despre lume e colecția totală a acestor felii juxtapuse, colecție care se îmbogățește în fiecare zi ou noi achizițiuni. În folosul acestui mod de cunoaștere, inteligența a creat formele spațiului, ale întinderii, pe care le-a măsurat cantitativ, geometric. Procedul acesta e însă arbitrar. Existența nu e o linie punctată. Ea n-are timpul să aștepte, oprindu-se în ioc din moment în moment, pentru ca să-și ofere cîte un fragment obiectivului fotografic.

fie care binevoiește s-o considere. Din contra, ea e devenire continuă, fără răgaz. Și trebuie să constatăm că curgerea aceasta nu e nici măcar rectilinie ori uniformă. Fiecare moment prezintă un alt aspect calitativ, o nouă creație pe lanțul infinitului. Fiecare moment e „ce qu'on ne verra jamais deux fois”.

iii

Pentru a pricepe pulsul acestei continue schimbări, „Fesprit de geometrie” al inteligenței e prea grosolan. Fiindcă fiecare clipă nu se succede celeilalte uniform, măsurătoarea cantitativă, spațială, geometrică e prea brutală. Cum s-ar putea analiza, tăind în bucăți identice, o realitate care are drept caracteristic tocmai procesul schimbării permanente? Cum să masori cantitativ un moment care se deosebește de celelalte tocmai calitativ?

De fapt, singura caracteristică a existenței e *durata*. Pentru aceasta e nevoie de a patra dimensiune, e nevoie de-un criteriu de apreciere mult mai fin, criteriu care nu poate fi decât *timpul*. Pe acesta nu-l putem pricepe însă prin analiza rațiunii. Sentimentul extrem de subtil al duratei nu poate fi cunoscut decât prin *intuiție*. Ce înțelege Bergson prin acest hibrid panaceu nu avem să ne ocupăm aici.

Antinomia dintre inteligență și intuiție, dintre spațiu și timp, dintre necesitate și libertate, dintre repetiție și creațiune, altoită pe viziunea dinamică a mobilității permanente, formează miezul filozofiei bergsoniene. După cum se vede, atitudine antiraționalistă, antipoziționistă, atitudine mistică, oare face din inconștient factorul primordial al cunoașterii duratei și schimbării, esența unică a existenței.

iv

Această doctrină se potrivea de minune tuturor manifestărilor spirituale care reacționau într-un fel sau altul contra determinismului pozitivist ori contra explicațiilor prea simpliste, prea simetrice ale raționalismului.

Bergson a fost teologul infailibil al tuturor curentelor de acest fel. Când simbolismul preamărește forțele inconștientului sau ale sugestiei, când un maestru inoontestat ca A. Gide, reacționând contra psihologiei tradiționale, creează tipul alogie al „imoralistului”, fiind o generație întreagă are puternice afinități cu eroii lui Dostoievski, suflul acesta anarhic, contradictoriu, discontinuist e apă-

rat și justificat de Bergson. Nimeni n-a fost însă mai aproape de influența directă a marelui filosof ca M. Proust. Ceilalți i-au suferit influența indirect și numai printr-o latură a operei lor. Proust i-a aplicat în literatură, la analiza psihologică și la aceea a realității exterioare, chiar *procedeele*, chiar maniera de disecare și de dialectică. Dacă Bergson ar fi scris literatură, așa ar fi scris-o. M. Proust e înainte de toate un înfricoșător analist al vieții interioare. În această privință el nu poate fi comparat decât cu maniacul Amiel. Pe când toți ceilalți psihologi — inclusiv Stendhal — analizau sufletul, considerându-l ca un obiect de studiu exterior, Proust se îndepărtează de la procedeul descripției naturaliste, culegând analiza printr-o *experiență directă* interioară, căpătată din ascunzișurile cele mai profunde ale propriului său suflet. Analiza naturalistă întrebuițează metoda științifică. Balzac ori Flaubert descompun un suflet după regulile metodologiei logice. Izolează unele caractere, le pun în evidență, le combină între ele și obțin o rezultantă perfect clară, unitară și bine încheată. Madame Bovary ori Pere Goriot sufăr de un fel de spirit de sistem care îi fac prea consecvenți ori prea logici cu ei înșiși.

Dar aceasta e oare realitatea noastră sufletească? Se poate reduce personalitatea la un silogism?

F. de Curei, în una din piesele sale, compară conștiința noastră cu un schelet de laborator recompus din bucăți disparate culese din diferite morgi. Fiecare membru a aparținut altei persoane, altui temperament, altei dispoziții.

Un autor italian, Pirandello, în piesa sa *Șase personaje în căutarea unui autor*, a arătat disidoinuitatea care stă la baza oricărei personalități: diverse euri care se ciocnesc, se perindă, anulându-se unele pe altele, refractare la conciliațiune. Faust deja zicea: „Zwei Seelen wohnen in meinem Brust”. [De atunci sufletele s-au mai r înmulțit încă]\*.

Dostoievski, mai mult ca oricine, ne-a arătat în viața jf sufletească a eroilor săi această eterogenitate a elementelor care compun conștiința omenească. Eroii săi sînt

\* Propozițiune adăugată în textul din *Înțelesuri*.

dubli, chiar multipli. Toți oamenii se contrazic succesiv de-na lungul unei vieți. In eroii lui Dostoievski contradicția coexistă, antinomia e simultană. In sufletul lui Dimitri, din *Frații Karamazov*, zac toate posibilitățile, fuziunea elementelor oare-l compun e lăbărțată. Nu se poate paria pe conduita unui astfel de personaj. Culmile virtuții și abisurile viciului își dau mâna haotic.

Într-un roman de A. Gide, *Les Caves du Vatican*, eroul, Lafcadio, comite chiar o crimă nemotivată : într-atît acestui scriitor i se pare nul determinismul psihologic.

Psihologia patologică cunoaște de mult fenomene de „personalități alternante”. Complexitatea personalității nu e doar necesar patologică. In cercetările sale asupra sufletului primitivilor din Australia Centrală, Levy-Bruhl ne prezintă multiple exemple de conduite contradictorii. Se pare că mentalitatea sălbaticilor nu e comandată de principiul cauzalității. De la grecii antici, oare au inventat-o, și pînă astăzi, două milenii de logică să fi stîrpit în conștiința omenească glasul ancestral al primitivului ? O credeau naturaliștii, oare schițau deseneuri de caractere perfect acuzate, minunat simetrice ; nu o cred însă discipolii lui Bergson, pentru care bogăția vieții țîșnește peste cadrele artificiale ale modelajului aristotelic.

Concepția lui M. Proust despre variația și multiplicitatea eului e perfect bergsoniană. Sufletul e supus schimbării, cum zice el, „aux progres irreguliers de roubli”. In curgerea timpului, patimile furtunoase se estompează, altele nouă se afirmă ; din cînd în cînd, anacronisme uitate se trezesc în noi ou reveniri bruște. In dragoste, alte euri iubesc >alte aspecte. Ascultați numai una din multiplele lui analize în acest gen : „Pour etre exact je devrais donner un nom different ă chacun des moi qui dans la suite pensa ă Albertine ; je devrais plus encore donner un nom different ă chacune de oes Albertines qui apparaissaient devant moi, jamais la meme, comme — appelees simplement par moi pour plus de commodite — oes mers qui se suocedaient et devant lesquelles, autre nymphe, ele se detachait. Mais surtout de la meme maniere, mais bien plus ultilement qu'on diilt, djans *un* recit, le teinxps qu'il fadsait tel jour, jei devrais} toujours donner son *mm*

ă la eroyance qui, tel jour ou je voyais Albertine, regnait sur moi-meme en faisant l'atmosphere.”

Dar schimbarea nu e numai interioară. Degradarea timpului trece și asupra aspectului exterior, fizic al lucrurilor și al figurilor :

„Les visages humains ne semblent pas changer au moment qu'on les regarde parce que la revolution qu'ils accomplissent est trop lente pour que nous la percevions. Mais il suffisait de voir ă cote de oes jeunes filles leur mere ou leur tante, pour mesurer les distances que sous rattraction interne d'un type generalement affreux oes traits auraient traverse dans moins de trente ans, jusqu'ă rheure du declin des regards, jusqu'ă celle ou le visage passe tout entier au dessous de rhorizon, ne recoit plus de lumiere.” Corpul nostru însuși, alături de suflet, măsoară schimbarea, durata : „Si en dormant mes yeux n'avaient pas vu rheure, mon corps avait su la calculer ; il avait mesure le temps non pas sur un cadran superficiellement figure, mais par la pensee progressive de - toutes mes forces refaites que, comme une puissante horloge, il avait cran par cran laisse descendre de mon cerveau, dans le reste de mon corps ou elles entassaient maintenant jusque au dessus de mes genoux Fabondance intacte de leurs provisions. S'il est vrai que la mer alt ete autrefois notre milieu vital ou il faille replonger notre sang pour retrouver nos forces, il en est de meme de roubli, du neant mental ; on semble .alors absent du temps pendant quelques heures ; mais les forces rangees pendant ce temps-lâ sans etre depensees le mesurent par leur quantite aussi exactement que le poids de rhorloge ou les croulants monticules du sablier.”

Dacă structura noastră sufletească e veșnic mobilă, e greu de închipuit că ea va urma o curbă uniformă de dezvoltare. Urmăriți un erou al lui Proust. De pildă, Swann. Conduita lui nu e susceptibilă de pronosticuri. Nu veți găsi în ea o tendință veșnic aceeași, care să dea o tonalitate, un colorit prea pronunțat caracterului său. De ce iubeste Swann pe Odette, cu toate că figura ei, asemănătoare unui chip botticellian, îi displace ? De ce iubeste Proust pe Albertine, pe care, conștient, o găsește așa de banală, de neinteresantă ? Dacă baronul Char-

lus se prezintă câteodată în societate intimidat, el care e așa de arogant de obicei, de aceasta nu e responsabil el, „c'est Târne d'une parente du sexe féminin”, care vorbește pentru el. Îndărătnicia vieții se complace să contrazică previziunile. Domeniul ei e *relativul*, fortuitul, hazardul, neașteptatul: „A n'importe quel moment que nous la oonsiderions, notre âme totale n'a qu'une valeur presque fictive, malgre le nombreux bilan de ses richesses, car tantot les unes, tantot les autres sont indisponibles. Aux troubles de la memoire sont liees les *intermittences du coeur*.”

Cest sans doute, l'existence de notre corps, semblable pour nous à un vase ou notre spiritualite serait enclose, qui indult à supposer que tous nos biens interieurs, nos joies passees, toutes nos douleurs sont perpetuellement en notre possession.”

Dragostea e câmpul cel mai larg de experiență pentru sentimente multiple: „Au commencement d'un amour comme à sa fin, nous ne sommes pas attaches exckisivement à l'objet de cet amour, mais plutot le deșir d'aimer dont il va proeeder (et plus tard le souvenir qu'il laisse) erre voiuptueusement dans une zone de charmes interchangeableables — charmes parfois simplement de nature, de gourmandise, d'habitation — assez harmoniques entre eux pour qu'il ne se sente, aupres d'aucun, depayse”.

Ce departe sîntem de tipurile corneliene, pur geometrice, abstracte.

Pentru a fixa aceste momente fugitive trebuie o metodă specială. Proust nu izolează fragmente de realitate; el nu lucrează asupra unor amintiri stabilizate. Ca și maestrul său, el crede că: „Peut-etre rimmobilite des choses autour de nous leur est-elle imposee... par rimmobilite de notre pensee en face d'elle”. Analiza sa e *temporală*. De aici rolul enorm pe care-l joacă memoria în opera sa, memorie fenomenală, care mînuiește un enorm material: amintiri, Gunoștințe, impresii. S-a zis chiar că eminența acestei facultăți, la Proust, e în legătură cu siensibilitatea lui feminină, căci femeile au îndeobște memoria superioară bărbaților.

Dacă mobilitatea e singura realitate, dacă timpul fuge veșnic, se poate zice că *prezentul* e iluzoriu și că totul e treou(t).

Spre găsierea acestui trecut, „à la recherche du temps perdu”, se îndreaptă toate sforțările sale. Sforțarea supremă trebuie să reconstruiască cu grije totul, să umple lacunele. De aici mărirea cu lupa a tuturor detaliilor, armonizarea lor ca într-o operă muzicală cu un tempo nervos: „Les espaces de ma memoire se couvraient peu à peu de noms qui en s'ordonnant, en se oomposant les uns relativeiment aux autres, en nouant entre eux des rapports de plus en plus notabreux, iimitaient ces oeuvres d'art achevees oii il n'y a pas une seule touche qui soit isolee, ou chaque pârție, tour à tour, recoit des autres sa raison d'etre comme elle leur impose le sienne”.

Inconștientul e rezervorul oare ne dă recolta bogată de intuițiiuni 'despre ritmul timpului. În sifena subconștiinței se acumulează veșnic percepțiiuni oare nu sînt comunicate conștiinței. Masa lor devine enormă, influențînd misterios și nebănuit toate actele sufletești. Nimeni n-a explorat cu o finețe mal desăvârșită zonele clar-obscur ale inconștientului ca Proust. În această privință el a fost ca Freud, și poate contribuția literară a romancierului francez nu e inferioară, chiar din punct de vedere pozitiv, investigațiunilor metodice ale medicului vienez. Să citească cititoirul numai pagina de virtuoaz din *Du cote de chez Swann*, în care se descrie mecanismul

\* rememorării și al evocării trecutului sub influența unei asociații gustative provocate de o bucățică de madeleină.

Deprins să-și exploreze veșnic sufletul, să-și suspec-  
; teze acțiunile, să-și bănuiască entuziasmele, Proust a devenit încetul cu încetul propriul său inamic. Mania de  
; analiză altoită pe o extremă sensibilitate și pe o natură bolnăvicioasă i-a paralizat ca și lui Amiel orice posibilitate de acțiune ori măcar de viață exterioară. Închis în  
el ca într-o temniță, a plăsmuit o altă întocmire a lumii,  
; după placul său. Brutalitatea unei societăți oare-i forța ușa cu sila l-a făcut să se baricadeze între cei patru pârteți ai camerei sale, pe care din prudență îi căptușise ou straturi de plută, pentru ca orice zgomot din afară să se înăbușe în el. Subiectivismul său își asimilează uni-

versul, subordonându-l eului său. În primul său volum, publicat acum 47 ani, Proust scria aceste admirabile rânduri : „Quand j'étais tout enfant, le sort d'aucun personnage de l'histoire sainte ne me semblait aussi misérable que celui de Noé, à cause du déluge qui le tenait enfermé dans l'arche pendant quarante jours. Plus tard, je fus souvent malade et pendant de longs jours je dus rester aussi dans l'« arche ». Je compris alors que jamais Noé ne put si bien voir le monde que de Tarche, malgré qu'elle fût close et qu'il fit nuit sur la terre.” (*Les plaisirs et les jours*, p. 186.)

Aceasta nu înseamnă însă că figurile create de el n-au valoare obiectivă. Acest subiectivist ştia să observe şi să-şi proiecteze în afară pereeptiunile. Deprins să se analizeze, îi era de ajuns să-şi deplaseze obiectivul preocupărilor de la el la alţii. Aceeaşi vivisecţiune implacabilă. Cu aceleaşi chei cu oare pătrundea în el, ştia să se furişeze şi în suflitul altora. Galeria caracterelor pe care le-a creat: Swann, diplomatul Norpois, baronul Charlus, Madame de Villeparisis, scriitorul Bergotte, pictorul Elstir, Albertine, bunica-sa, Saint-Loup, snobul Bloch etc. vor rămâne în istoria literară a Franţei alături de acelea ale lui Saint-Simon, Balzac ori Stendhal.

## II

Charles Swann, de profesie milionar şi delicat colecţionar de artă, fiul unui agent de schimb evreu, în primul episod al vieţii sale, înainte de a cunoaşte pe Odette, curtezană fatală şi mediocră, era membru la Jockey-Club şi frecventa pe comte de Paris, pe baronul Charlus, pe ducele de Guermantes şi întreaga aristocraţie pariziană. Persoana lui era căutată pentru subtilitatea spiritului, pentru modestia sa graţioasă şi visătoare şi pentru cele optzeci de milioane pe care le moşteneşte de la tatăl său — farmec, la care astăzi nici o aristocraţie, de nicăieri, nu e perfect indiferentă.

Mai târziu, când îşi leagă viaţa de Odette, printr-o mezialianţă condamnată de codul eleganţei, toată această ireproşabilă nobleţe îi întoarce spatele. Swann suferă şi se

chinuieşte. Nu poate suporta nici singurătatea, nici dispreţul unor persoane pe oare, de altfel, le ştia nule. Ii trebuie o societate pe care o inventează. În locul lumii strălucitoare de altădată, salonul lui se populează ou marchizi suspecti sau refuzaţi aiurea, cu universitari anosti în feliul lui Oottard, ou funcţionari venali ori de-o sarbădă corectitudine. Nimeni nu înţelege de ce pretenţiosul Swann ajunge să rivalizeze în ce priveşte relaţiile sociale cu indulgenţa Madame Verdurin.

E o explicaţie : Swann era evreu.

„Aspectul Bergson” al romanelor lui Proust nu caracterizează decît o latură a operei sale. Se poate înţelege restul dacă amintim origina sa iudaică. *Evreul e în general snob*. Minoritate dispreţuită aproape în toate ţările, deşi puternică prin inteligenţă şi avere, nobilă prin vechimea rasei, o absurdă tradiţie cere ca, atunci cînd i se face cinstea de a fi primită într-un salon, să fie cel puţin considerată ca o tagmă parvenită.

De aceea, inconştient, nimeni nu caută mai mult ca el legăturile cu lumea mare, cu persoanele la ordinea zilei, cu celebrităţile.

Vă aduceţi aminte de Madame Worms-Clavelin din *UAnneau d'amethyste* ? Ce mijloace n-a întrebuintat ca să-l facă pe abbe Guitrel episcop, căruia îi cerea, drept recunoştinţă, s-o puie în relaţie cu nobleţă regiunii. E în lăcomia aceasta de contact cu puternicii şi gloriile zilei febrila nevoie de securitate, pe care ancestral o simt toţi evreii. Pe urmă poate şi frica de singurătate şi corolarul ei, nevoia exagerată de sociabilitate, deziderat ascuns al celor închişi de seoli în ghetou, departe de pulsul vieţii sociale : ecou tardiv al terorii de izolare şi dispreţ. Evreul cîştigă în propria consideraţie prin relaţiile sociale pe care le are. Şi în turmentata lui odisee are de multe ori nevoie de sprijin interior.

În nenumărate rînduri Proust şi-a arătat el însuşi predilecţia de a frecventa mediile aristocratice şi rafinate : „La vie est étrangement facile et douce avec certaines personnes d'une grande distinction naturelle, spirituelles, affectueuses, mais qui sont capables de tous les vices, encore qu'elles n'en exercent aucun publiquement et qu'on n'en puisse affirmer d'elles un seul. Elles ont

quelque chose de souple et de secret. Puis leur perversité donne du piquant aux occupations les plus innocentes, comme se promener la nuit dans les jardins."

În prefața pe care i-o scrie în 1896 pentru *Les plaisirs et les jours*, Anatole France observă despre Proust că „il se plaît également à decire la splendeur desolee du soleil couchant et *les vanités agitées d'une âme snobe*".

II  
mu

După mamă făcu parte din una din acele bogate familii evreiești, așa de primite în societatea franceză pe timpul lui Louis-Phillipe și Second Empire. În această epocă, perpetuată chiar pînă către sfîrșitul secolului trecut, societatea franceză nu numai că nu era antisemită, dar arăta, din contra, o vădită predilecție de a frecventa aristocrația evreiască.

Tipurile evreiești sînt multiple în opera lui Proust : nesuferitul snob Bloch, curtezana Rachel, bunica sa, mama sa, dar mai ales Swann — alias Proust —, pe care l-a descris așa de bine.

ii

Dacă snobismul lui Proust îl înclină să descrie numai vicisitudinile frivole ale lumii aristocrate din faubourgul Saint-Germain, el nu abdică însă de la drepturile simțului critic și ale ironiei. Nu veți întîlni nici o urmă de idealizare a acestei lumi. Un P. Bourget a descris-o altădată cu o duioasă solitudine, oare știa să-i arate totdeauna superioritatea chiar atunci cînd o pătau grave păcate. Rețeta — panaceu a eternului conflict religie-știință, concret preot-medic — îi servea totdeauna drept monotonă temă, din care credința aliată tradiției ieșea, după zbuciumate și romanești aventuri, mereu biruitoare. Proust se instalează în inima faubourg-ului elegant, cu instrumente de savant. Atitudinea lui e pozitivistă : observă, mărește cu lupa, descompune, explică. Prăpastia celor mai întunecate viții, inversiunea sexuală, de pildă, nu-i tulbură o clipă seninătatea. Auguste Comte recomandă cercetătorilor să considere fenomenele morale cu același calm dezinteresat ca pe cele astronomice. Proust se confirmă fidel acestui principiu. Complet străin principiului didactic, așa de gustat de Bourget, Proust mu demonstrează niciodată nici contra, nici pentru ceva. Andre Gide spune despre romanele sale : „Ce que j'admire le plus je crois que c'est sa gratuite. Je n'en connais pas

«ii

de plus inutiles, ni qui cherche moins à prouver." Singura atitudine pe care și-o permite e „cette bienveillance détachée, souriante, presque sympathique, par laquelle nous recompensons l'objet de notre observation désintéressée du plaisir qu'elle nous procure". Această ironie indulgentă, înțelegătoare, înduioșată, care știe să facă partea lucrurilor, a vieții, a naturii, superioară în umanitate celei a lui Anatole France sau Voltaire, îl apropie de modelele sale englezești George Meredith, Henry James.

E. Renan, vorbind de Averroes, arată cît i-a servit judaismului logica aristotelică. Nimeni n-a acaparat cu mai multă ardoare formalismul silogistic ca glosatorii niigăloși ai rigidelor articole talmudice. E greu de conservat unitatea eredinții și în același timp s-o adaptezi nevoilor vieții sau condițiilor istorice. Ar fi o cale : sofismul. Acesta își arată însă artificul stereotip, și logicianul care-l mînuiește e desconsiderat. Se aruncă astfel în masa setoasă de credință bănuiala și suspecțiunea. Nu e ușor să tal cu talent firul de păr în patru. Evreii însă s-au arătat în această artă maeștri desăvârșiți.

Dacă creștinul e *delicat* uneori, evreul e *subtil* mai totdeauna. Nu trebuie de confundat subtilitatea cu delicatetea. Aceasta e de ordin moral, cealaltă, de ordin logic. Dar chiar considerate în același plan, subtilitatea se prezintă ca un fel de exagerare decadentă, ca un fel de alexandrinism al delicatetei.

Priviți un moment filosofia evreilor. Comparați argumentația realistă a lui Descartes cu dialectica artificioasă a lui Spinoza ; dialectica scăpărătoare, turmentată pînă la neurastenie a lui Bergson ori G. Simmel, cu bunul-simț burghez și bonom al unui Hegel ori Spencer. Filozofie bătrînă, comprimată, strivită de nenumărate interdiote, silită să se desfășoare în adîncime, nu în suprafață, în ramificație și detaliu, nu în orizont și amploare.

*Subtilitatea* —\* iată al doilea caracter referitor la arta și gîndirea lui Proust și originar din caracterul său etnic.

În primul rînd, gustul său pentru detaliu. Nu-l preocupă nici evenimentele mari, nici situațiile grandioase.

în «al doilea rînd, gustul pentru discuțiuni. Sub simțuri e desigur o lume tot așa de interesantă ca și deasupra. Proust iubește microscopul ou lumea lui de revelații. Să fie oare numai o simplă întâmplare că majoritatea cearnicarilor sînt evrei ?

O situație dată, oricît de simplă, e o rezultată. Nenumărați factori indiscernabilii au determinat-o. Aceeași situație se poate, iarăși, privi dintr-o infinitate de perspective. Ba cuprinde, în plus, o mulțime de momente de dezvoltare, de amploare ori de decadență. Curba ei de evoluție variază într-o cadență neregulată, ori într-un ritm frînt. Ecouri îndepărtate, afinități nebănuite, complicații subite pot deriva, după posibilitățile infinite ale hazardului, rezultatul final.

Iată atîtea distincțiuni subtile de stabilit. Cu o răbdare de savant, Proust măsoară toate aceste infinite posibilități, desprinde toate complicațiile. Nu se poate vorbi însă de această artă a subtilității fără a oferi cititorului una din mostrele cele mai caracteristice în acest sens : „Avânt de m'endormir, je pensais si longtemps que je ne le pourrais que, meme endormi, il frie restait un peu de pensee. Ce n'etait qu'une lueur dans la presque obscurite, mais elle suffisait pour faire se refleter dans mion sommeil, d'abord l'idee que je ne pourrais dormir, puis, reflet de oe reflet, Tidee que e'tait en dormant que j'avais eu l'idee que je ne dormais pas, puis par une refleCtion nouvelle, mon eveil... â un nouveau sommeil ou je voulais raconter â des amis qui etaient entres dans ma chambre, que tout-â-rheure en dormant, j'avais cru que je ne dormais pas. Ces ombres etlaient â peine distinctes ; il eut fallu une grande et bien vaine delicatesse de perception pour les saisir. Ainsi, plus tard â Venise, bien apres le coucher du soleil, quand il semble qu'il fasse tout â Mit nuit, j'ai vu grâce â l'ecbo invisible pourtant d'une derriere note de luimiere indefiniement tenue sur les canaux comme par l'effet de quelque pedale optique, les reflets des palais deroules comm'e â tout jamais en velours plus noir sur le griis crepusciiaire des eaux.”

Pe mulți această fineță excesivă care creează o lume nouă, factice, pe lîngă cea adevărată, îi va enerva ca un joc steril, prea afemeiat, dăunător robusteii biologii. Pe

unii intelectuali însă această transmutare într-o lume mai subtilă și mai complicată îi va încînta. Anatole France se plînge undeva de monotonia cunoștinții nO'astre, fatal închisă în limitele unui organism și a unei personalități date. „Ce n^aş da să pot scăpa odată din mine să pot privi lumea exerioară prin ochiul cu fațete al unei furnicii !”, exclamă el. Ochiul cu fațete al furnicii e desigur apropiat de lentila morală a lui Proust. Și apoi, dacă H. Spencer are dreptate că legea evoluției se înfăptuiește prin transformarea veșnică a omogenului în eterogen, atunci însuși mersul naturii creează o diviziune progresivă din oe în ce mai diferențiată, complicația biruie în fiecare zi o porțiune de simplitate în univers. Complexitatea va constitui structura lumii de mine. Va trebui să *ne adaptăm la subtilitate* ca la o condiție naturală a existenței. Altfel ne vom orienta ou greu într-o inextricabilă țesătură de forțe, de aspecte, de perspective. Atunci subtilitatea iudaică va fi încă o profeție. •\*

Mulți cetitori i-ar ierta lui Proust unele păcate contra tehnicii tradiționale, ca de pildă lipsa de compoziție ori de acțiune, dacă n-ar scrie așa de „nemțește”. Oricine începe lectura romanelor sale e descurajat de la început de lungimea frazei, de încărcarea ei, de numărul parantezelor, al digresiilor, al propozițiilor incidentale. Stilul lui Proust constituie și azi una din marile bătălii literare ale timpului. Tradiționaliștii îl denunță că e străin de spiritul limbii franceze, alții, din contra, îl revendică pentru perioada literaturii vechi, dinainte de Montaigne și Vaugelas, cea mai autentic franceză, după părerea lor.

Cînd e vorba de stilul lui Proust, orice judecată de valoare — că ar fi bine așa ori altfel — e oțioasă. Ceea ce trebuie de remarcat e că, fiind dată structura psihologică a spiritului său inventiv — înclinare către redarea • mobilității, a stărilor de subconștient, subtilitate —, stilul său *nu putea fi altul*.

Forma lapidară, limpede, de arhitectură clasică, poate exprima situații date, statice, imobilizate în timp, exprimate prin caractere bine definite. Stările tranzitive, în devenire, nuanțele clarobscurie nu se pot reda altfel decît imitînd prin stil însuși ritmul real, însăși desfășurarea lor



progresivă în ordinea timpului. Evoluția unei situații urmează același tempo, „pari passu” ou forma artistică, care în cazul lui Proust nu e altceva decît acompaniamentul muzical al realității.

M. Proust nu s-a explicat așa. El n-a invocat în sprijinul stilului său necesitatea. Într-o prefață scrisă pentru cartea lui P. Morand : *Tendres Stocks*, el a încercat să justifice felul său de a scrie pe motive pur estetice. Admiră în Flaubert — maestrul formei clasice — „l'éternel imparfait”, care îl entuziasmează, dar nu-l satisface. De acord în aceasta cu dl. P. Zarifopol (vezi articolul despre Renan din *Viața românească*), stilul lui Renan, de multe ori perfect — dl. Zarifopol nu recunoaște nici măcar aceasta — i se pare adeseori gazetăresc, ca atunci, bunăoară, cînd descrie Ierusalimul în *Vie de Jesus*. Spre deosebire de acești protagoniști ai stilului tradițional, Proust iubește metafora, care dă bogăție și sevă stilului : „Je crois que la métaphore seule peut donner une sorte d'éternité au style” .

I Cunoștința și verva filologică, care îi dă posibilitatea să întrebuițeze limbajul tehnic al științelor pozitive, al artelor plastice ori al muzicii — îi permite asocieri de imagini neîncercate pînă la el : „Rachel equilibree par deux infinis” ; sau : „ce privilège d'assister brusquement à notre propre absence” ; pianistul „qui n'est plus qu'une fenêtre qui donne sur un chef-d'oeuvre” ; sau : „la beauté est une suite d'hypothèses que retreuit la laideur en barrant la route que nous voyons déjà s'ouvrir sur l'inconnu”. (Pentru exemplele citate și discuția lor, vezi R. Lalou : *Histoire de la littérature française contemporaine*, Paris, 1922, p. 642.)

III De dinamismul acestei forme, care tinde să copieze mobilitatea realității, e poate responsabilă iarăși — cum remarcă criticul francez A. Thibaudet (*La Nouvelle Revue française*, februarie, 1922, p. 130) — ereditatea etnică.

În goana lor spre mai bine, dușmani ai oricărui conservatorism, partizani ai oricărei schimbări, Proust, ca și ceilalți fii ai lui Israel, trădează pînă și în stilul lor nerăbdarea febrilă cu care așteaptă ziua de mîine.

1923

MAURICE BARRES

Viața acestui om a fost, după cuvîntul lui Spinoza, o meditație a morții. A cochetat ou ea, din senzualitate, fiindcă punea la baza vieții exaltarea și fiindcă cea mai voluptuoasă exaltare e aceea care se joacă cu fiorul neantului în plină și clocotitoare viață. Iubea agonia amurgurilor sfîșietoare între pietrele afumate ale cetăților moarte, Toledo și Veneția, ca să trăiască mai bine existența, care, lipsită de sentimentul sfîrșitului, e absurdă și oarecare. Cînd moartea i-a bătut la ușă, zilele trecute, a primit-o „en connaisseur” : zâmbitor, fără curiozitate, poate numai ou surprindere. Acest snob al morții trebuie să fi fost un practic înțelept care pricepuse de mult că nu există durere pentru cei inițiați.

Pășise în viață zidind la hotarele eului său, contra tuturor „barbarilor”, ziduri nepătrunse. Transpusese acel „youtlivons notre jardin” a lui Candide în îngrijirea unei alte grădini, aceleia a lui Berenice, pe care o plantase în el, numai pentru el, cu gelozie și avariție, departe de încălcări și tentații străine. Își îngrijea sufletul ca pe o amantă, cu misticism de călugăr și cu rafinărie de sadic, în această ultimă ipostază, îi administra din cînd în cînd autoflagelări senzuale. Nimeni n-a descris mai bine ca el varianta legendei regelui din Thule, care aruncă în apă ceea ce prețuia mai mult, numai : „pour voir l'eau se rieder et pour soupirer”. Amestec, savant dozat, de metafizică nordică și de ardoare meridională, se amuza să însoreas-

că negurile septentrionale sau să înnoureze azurul sudului. Temperament dublu și contradictoriu prin compoziție și definiție, înțelegea contrariile și disprețuia mijlociul.

Această goană după divers și contradictoriu nu e — în fond — decît simptomul unui profund egotism. Avea în gradul cel mai înalt ceea ce Nietzsche numea „rinstinct de connaissance”, curiozitatea glacială și lacomă oare transformă universul în materie de experiență, sufletele, în laborator de vivisecțiune. A spus-o el însuși : „sentir le plus possible pour analyser le plus possible”. Eul se extinde pe sine oglindind, înglobînd în el cît mai multe imagini din spectacolul exterior : „C'est en m'aimant infiniment, c'est en m'embrassant que j'embrasserais les choses et les redresserais selon mon reve”. Atunci se îndreaptă către izvoarele cele mai heteroclitice de inspirație : iezuitul Loyola e maestrul său de psihologie, apoi B. Constant, „diletant și fanatic”, Sainte-Beuve, inteligent și voluptuos. Umanitatea, mila, cruzimea îi fortifică eul. Locurile melancolice îl exaltă : „Toledo est moins une ville pliee sur les commodites de la vie qu'un Meunier significatif pour l'âme... Parme, tout impregnée de Stendhal, est l'endroit du monde ou s'abandonner iau culte des sensations de l'âme.” Cultul eului, datorită imperioasă de a se perfecționa, iată înțelepciunea. Înțelegîndu-se pe el, singurul criteriu al cunoașterii, eul ireductibil altora, reușește să cunoască și lumea.

Această curiozitate individualistă se aliază, în primele sale scrieri — *Sous Voieil des barbares, Un homme libre, Jardin de Berenice* —, cum e și fatal, cu un diletantism relativist și sceptic. Combătînd pe Renan cu mijloace renaniene, acest „Renan mal repentini” supără pe maestru, către sfîrșitul carierei sale, tocmai fiindcă îi seamănă așa de mult. Un Renan mai «sensibil, mai iritabil, mai feminin, „Miademoiselle Renan”, cum i s-a spus, iată care e prima fază a sensibilității lui Barres. Încetul cu încetul însă simte nevoia de fixitate, de adevăr, de etern. Ii devine necesară o valoare care să-l depășească și să-l oonție. „Ayant longuement creuse l'idée du «moi» avec la seule methode des poetes et des mystiques, par l'observation interieure, je deseendis parmi des sables sans re-

sistance jusqu'à trouver au fond et pour support la collectivite.” Astfel, amatorul pasionat din *Du sang, de la volupte et de la mort* ori din *Amori et dolori sacrum* devine un credincios. Lărgindu-și eul, așa ca să încapă în el tot sufletul unui popor, el pricepe natura și menirea nașei sale. Prin acest proces bizar, de naționalizare individualistă, Barres devine un patriot. Din ziua aceea el scrie „romanele energiei naționale” : *Les deracines, Colette Baudoche, Leurs figures*, din ziua aceea devine campionul politic neobosit al naționalismului, boulangistul înfocat, președintele „ligii patrioților”, după moartea lui Derouleide, antidreyfusardul neînduplecat, cronicarul amar și entuziast al efortului francez între 1914—1918. Fără să fie regalist sau reacționar ca Maumas, Barres era unul din stîlpii pe care se sprijinea tradiționalismul și naționalismul francez. Stimînd în el mai mult pe cetățeanul plin de afinități pentru momentul istoric al Franței naționale liste de azi, decît pe artistul de o stranie fineță, camera t „blocului național” i-a acordat funerariei, care s-au desfășurat ca o ușoară ofensă pentru toți acei care preferă să prețuiască cazurile complicate de sensibilitate estetică decît o coincidență de succes cu o politică dată.

Istoria morală și literară va reține, însă, fizionomia - cea mai tipică a unui efort eroic de a depăși, printr-un calm filosofic penibil căpătat, otrava complicației anarhice, pe care civilizațiile noastre cu gust de perversitate se i amuză să o verse în suflete.

1923

## GOBINEAU ȘI GOBINISMUL

Acei oare au citit romanele lui Marcel Proust au înțeles, desigur, figura sarbădului diplomat Norpois. Gravitatea satisfăcută, opiniile politicoase și medii, mediocritatea plină de bunăcuviință fac din el un clasic membru al „Academiei de științe politice și morale” în orele pe care diplomația i le lasă libere. Preocuparea de a nu fi lipsit de tact și de simțul situației, șiretenia cuviincioasă mascată de maniere impecabile îi dictează judecăți gata făcute în artă, politică ori literatură, după un calapodj inofensiv, care nu angajează la nimic.

Cu puține excepții — fiindcă diplomația e legată și de numele unui Talleyrand ori Metternich —, figurai lud Norpois e aceea a tuturor „dii minore”, stîlpi și terșif ori anonimi ai unei obscure legații.

Contele Antihur Gobineau, astăzi ide o ferventă achuaj uitate, sărbătorit prin omagii de reviste, a fost și el un diplomat. Un diplomat oare și-a plimbat curiozitatea și spleenul de la Stockholm la Roma și din Brazilia în Peris. Numai că sufletul său n-avea nimic diplomatic în: *am* vreau să zic nimic convențional sau ipocrit. Ceea ce *m* face de a fi de o ajustată (afinitate cu mentalitatea epbaf e tocmai sinceritatea deplină pînă la brutalitate, dușmăra a oricărui romantism, retorism sau literaturism, caii' n-are precedent în istoria literară decît doar pe *Slm* dhal.

Neoclasicismul contemporan vede în autorul lui *Nouvelles asiatiques* ori al lui *Pleiades* un precursor, prin firescul lipsit total de poză al narației, prin inteligența, rece, sintetică, încălzită numai de patima analizei și a cunoașterii. Curiozitatea sa neseacă transformă țările și oamenii în obiect de studiu. Prietinia lui Don Pedro, împăratul Braziliei, a lui Georges V, regele Hanovrei, a lui Robert Earl Oddyton, viceregele Indiei, a prințesei Mathilde, a lui Renan, Wagner, Bismarck, călătoriile nesfîrșite de pelerin al cugetării, conversațiile elegante din faubourgul Saint-Germain, toate erau — pentru el — prilej de senzații și de analize.

Atașat diplomatic în Persia, a scris o istorie a religiilor și folclorului local și a tradus, pentru uzajul persanilor, *Discours de la methode* al lui Descartes. Călător întîrziat la Roma, a evocat în una din cele mai remarcabile opere asupra timpului semnificația ideologică și pasionantă a Renașterii. În această istorie dialogată a timpurilor eroice, în care Michelangelo, papa Leon X, Borgia și Savonarola discută fantezist între ei, și-a turnat mai bine ca aricind Gobineau formula sa de viață: aristocratism sinii per, individualism veșnic setos de mai multă perfecțiune, H realism lucid al unei vieți bogate, pe care o stima și o iubea fără exces, cu eleganță, dar cu patimă. Nu e nimic teoretic sau imaginativ în Gobineau: e din puținii alinaii ai destinului care și-a trăit ideile în aventuri, oglindind realitatea fără să o diformeze. În *Souvenir de voyage* stimează și iubește pe asiatici, „amants de Timprevu, avides d'emotion, passionnes pour la sensation presenite”. Boate că singur aristocratismul său i-a dat cîteva senzații unilaterale. Ceea ce admiră mai mult sînt eroii care H trăiesc „sur un de oes plateaux ou les fleurs deviennent plus rares et les horizons plus severes”, sufletele care ^contemplă „reternelle splendeur de la vie”, energia acefeora oare, ca și Cezar Borgia, „devant le miufle du lion”, îstrigă: „Tiant que j'existe, le monde est à moi; j'ai le \*pied dessus”. Ca și Stendhal, cu care are multiple asemănări, el crede că „la grande loi du monde c'est de vivre, de grandir et de developper ce qu'on a en soi de plus lenergique et de plus grand, de telle sorte que d'une sphere quelconque on sache toujours s'efforcer de passer dans

β •

une plus large, plus aeree, plus băute". Opinii sincere, veridice, care n-au contribuit, desigur, la ilustrarea (mediocrului diplomat care a fost Gobineau. Căci regula bunelor maniere preconizează brutalitatea trăită, în nici un caz pe cea teoretizată. Acestea sînt calitățile pe care le respectă azi gobinismul francez în persoana celui sărbătorit.

III

Gobinismul german, (adică totalitatea „Verein”urilor care s-au constituit dincolo de Rin, preferă să admire pe autorul încercării antropologice, *Essai sur Vinegalite des races humaines*, în care demonstrează tăria rasei germane și care a inspirat multe idei unui Nietzsche, Wagner ori H. Cbamberlain, dar care a fost profund dezaprobată, pe vremea cînd Gobineau îi servea de secretar, de Alexis de Toequeville.

Operă de apologie sentimentală, dar și de știință vulgarizată,

Către sfîrșitul vieții, un guvern precaut, pentru care Gobineau devenise un funcționar incomod, l-a scos la pensie încă de timpuriu. A trăit pe urmă viață anonimă de castelan retras ori de călător modest.

În ziua de 13 octombrie, într-un tramvai din Turin, un pensionar bătrîn, palid de paloarea morții, ceru conductorului ajutor. Transportat la otelul modest unde rezervase o cameră între două trenuri spre Roma, muribundul fu identificat în persoana genialului dandy, contele Arthur Joseph de Gobineau.

1924

III

## CENTENARUL LUI BYRON

Sărbătorind centenarele eroilor, popoarele își lămuresc mai bine aspirațiile, își definesc pentru ele valorile pe care le respectă. Se dezgroapă din trecut o mare personalitate, care devine criteriu de comparație față de prezent. Unii eroi prezintă afinități cu momentul actual, și aceia sînt sărbătoriți, alții sînt abia pomeniți, în fine, unii trimiși uitării, cu o insultă în plus, pretexte pentru o mai bună definiție proprie.

Cei o sută de ani de la moartea diabolicului cavaler al poeziei, Byron, iau produs.— de pildă — în Franța îndiferență și, uneori, dispreț. S-a spus că există două romantisme : unul serios, profund, mai ales interior, preocupat de misterele sufletului și ale existenței, altul zgomotos, exterior, făcut din gesturi excentrice, din poze bizare, dintr-o ciudată obsesie de revoltă permanentă, satisfăcută printr-o serie de conduite grandomane, emfatiche, menite să indigneze și să mire. Din acest de al doilea tip face parte Byron. Afirmarea scandaloasă a unei personalități, maniacă în a contrazice veșnic ambianța, dezvoltându-și sufletul numai în sfidare ori contrazicere, constituie o specie de individualism familiar țărilor de rigidă morală socială. Comprimarea excesivă exasperează și derivează personalitatea în acte deșănțate. Puritanismul englez a produs pe Byron și pe ultimul romantic întîrziat din această familie : O. Wilde. Și unul și altul și-au petrecut viața soontind reacțiile semenilor la gesturile lor

teatrale, prețuind mai presus de orice galeria. La O. Wilde mai mult calm egoist, mai mult cinism potolit.

•1

La Byron, temperament excesiv, o furie neconținută de revoltă și destrucție, de oratorie și — destul de rar — de autentic lirism. Se amestecă în bună parte în această fire o ereditate dezechilibrată. Strămoșii săi ne apar maniaci ori excentrici. Bunicul său, John Byron, e un marinier plin de temeritate și de spirit aventuros, care caută înadins pericolele. Unchiul său, W. Byron, asasinează noaptea într-o tavernă pe vărul său, Chawort. Tatăl său e jucător de cărți, afemeiat, petrecându-și timpul în orgii, urmărit veșnic de creditori. Mama sa e anormală, isterică; furiile delirante și melancolia se succed regulat în psihologia ei. Fiul ei ne apare încă din copilărie ambițios, orgolios, violent, de o ardoare romanescă, care-l face să se îndrăgostească pînă aproape de sinucidere încă de la 8 ani. Vanitatea, nevoia de a atrage atenția, curînd transformată în cabotinaj, îi dau de timpuriu un orgoliu al originii sale nobile, care i se pare că-i permite orice. Bravează orice autoritate și își bate joc de orice disciplină, încearcă toate călătoriile, toate viciile, intoxicațiile alcoolului, ale opiumului, oare distrug creierul, aventurile politice și amoroase, toate acestea însă nu-i astîmpără detaonul acela interior care-l roade. Romantismul tip Byron e bazat pe neregulari/tățile vieții, pe aventura voită, pe excentricități, în care se amestecă deopotrivă dezechilibrul și cabotinajul. Opera sa oglindește perfect această fire. Improvizări de geniu, alături de banalități, oratorice și sforăitoare, menite să sperie, nu să impresioneze. Tipul lui Byron s-a identificat cu însuși tipul romanticului.

Cînd ne gîndim la acest gen, ne vine în minte — fără voie — figura marelui poet englez, azi mai ales, cînd i s-a făcut bilanțul calităților și defectelor (între altele: John Charpentier, *Lord Byron ou le romantisme flamboyant*, *Mercure de France*, 15 avrii 1924).

Se remarcă cu drept cuvînt influența acestui „romantisme flamboyant” asupra celui alt. Un Musset, V. Hugo; Gerard de Nerval au fost atinși și ei de poza gesturilor l

W

stituie adevărați\* m m e S S

w i l y e r s ^ ~

i n -  
con-

floare l S

e t a t e a d e z e c h i l i b r u l u i c a o

1924

1

## BALZAC

### (COUSINE BETTE)

Economistul german W. Sombart scrie undeva despre Karl Marx că „avea o simțăminte înțelegere pentru partea rea a caracterului omenesc”. Observația e dreaptă. Fundatorul socialismului științific era înainte de toate un pesimist\*. Visurile trandafirii, ca și entuziasmul simplist asupra „bunătății înăscute”, a „menirii supreme a omului” pe această planetă, sau asupra altor butade „ejusdem farinae”, nu l-au ademenit niciodată. „Homo oeconomicus” al său e o gorilă primitivă, înzestrată cu conștiință, exact atît cît îi trebuie ca să alieze la brutalitate ipocrizia sau șiretenia. Societățile pe care le alcătuiesc «acești oameni sînt și ele tot forme de egoism colective, întunecate turme omenești crispate cu dezesperare asupra unui pumn de aur.

Înzestrat cu această mentalitate, nu e de mirare că a fost atras de literatura lui Balzac, frescă realistă, în care mișună aprig instinctele de conservare în neîncetata lor ciocnire. Karl Marx a voit să închine un studiu lui Balzac. Și din toată opera acestuia, ceea ce l-a atras mai mult e *Cousine Bette*. Cu adevărat, nicăieri bestia omenească nu e mai hîdă, mai sumbră, mai înfiorătoare în goliciunea ei, îndepărtată de orice mască, ca în acest roman, care ar fi suportat de minune iscălitura lui Schopenhauer.

\* V. comentariile din studiul introductiv.

Crevel sau Madame Marneffe depășesc media banală a cruzimii omenești. Răutatea lor nu e comună și figurile lor sînt plămăsi de apocalips. Exemplificări de acestea îi trebuiau lui K. Marx ca să condamne genul omenesc ori cel puțin alterarea lui prin faza capitalistă. Afinitate în morală : iată o primă apropiere între Marx și Balzac.

Mai există și o a doua. Titlul pe care și-l acorda Balzac cu maximum de plăcere era acela de „doctor în științele sociale”. Ambiția sa supremă a fost să picteze toate aspectele societății timpului său, să arate forțele care o realizează, tendințele care o animă, deformarea sufletească pe care un asemenea grup o aruncă asupra indivizilor pe care-i compun. Se întîmplă însă că această societate e tocmai aceea capitalistă, și încă la începuturile ei eroice. Lucrurile se petrec după 1830, sub regalitatea ipocrită și mediocră a lui Louis Philippe, pe vremea cînd o aparență de libertate politică, de evasioonsltituționalism, cu alte cuvinte, de falsă democrație, permiteau forțelor economice să se acumuleze în mîna cîtorva, la umbra articolelor de lege și a poliției vigilente care să le asigure liniștea. Guizot sau un altul lansaseră faimoasa formulă „enrichissez-vous”. (Există o întreagă literatură istorică, care pretinde că Guizot nu a spus celebra invitație. Lucru e indiferent, fiindcă vorba e perfect caracteristică și, chiar dacă nu a fost spusă — cum se zice —, trebuia inventată.) Cu o economie de formă agricolă, fără mine puternice de cărbuni și fără tradiție tehnică, Franța nu cunoscuse capitalismul industrial. Proletariatul aproape nu exista, iar epavele omenești care se chemau lucrători sînt prezentate de suflete caritabile ca Villerme ori Buret, întreprinzători de anchete sociale, în același rînd cu animalele. Lucrau 16 ore pe zi pentru un salariu de 0,40 bani, locuiau în pivnițe, erau acoperiți cu zdrențe și abia știau să vorbească. Revoltele, ca cea de la Lyon în 1832, ori ca insurecția din 1839, ne apar cel mult ca reacții fiziologice contra foamei. Dar dacă Franța nu cunoștea capitalismul industrial, ea începuse să cunoască pe cel financiar, bancar. Atunci apar speculațiile temerare de bursă, marile împrumuturi de stat, uzura neînduplecată, atunci se împletesc averile imense care înlocuiesc prin importanța în

stat vechea aristocrație tradițională. Parvenitismul devine forma socială normală. Recenta lui se vede în lipsa de eleganță și pudoare care-l împinge să se desfete peste tot. În locul aristocrației vechi, cu moravuri subțiate în patru sute de ani de putere și civilizație, apare o clasă barbară și puternică, avidă și dezorientată, cinică și ridicolă, începuturile capitalismului sînt nefaste din punct de vedere social și mai urîte din punct de vedere estetic decît apogeurile sau apusurile acestuia. Atunci revoluțiile care deplasează averile sînt mai brutale, ardoarea de luptă, de victorie, mai aprigă, contrastele mai bruște, efectele pentru spectator mai triste ori mai vizibile\*, după cum e temperamentul celui care privește.

Cînd toate acestea se întîmplă la un popor serios, plin de vitalitate, ciocnirile iau aspectul tragic. La noi, începuturile capitalismului au fost mai degrabă vesele. Revoluția economică burgheză a produs lumea lui Caragiale, meschină desigur, dar mediocră și în răutate, deci mai degrabă comică. În Franța, aceleași transformări au produs lumea lui Balzac. La cauze anaioage — efecte literare deosebite. Caragiale și Balzac reprezintă măsura și calitatea reacției produsă de egale transformări sociale la două popoare deosebite, iar literatura lor, un fel de termometru etnic. Ferocitatea eroilor balzacieni are însă și o altă explicație economică. Între mentalitatea produsă de capitalismul industrial în secolul al XIX-lea — de pildă, cel englez — și cea produsă de capitalismul bancar e o mare diferență.

Proprietarul unei fabrici are o misiune socială creatoare : e un producător.

Între el și lucrătorii săi se stabilește, pînă la un punct, o solidaritate morală : aceea de colaborare la o operă dată. Sufletul său se înobilează prin gîndul acestei activități constructive, tendința sa ultimă nu e exclusiv gustul sălbatic de cîștig. Situația industriașului e asemănătoare, într-o măsură, cu aceea a omului de știință.

Bancherul are însă cu totul alt rol. Viața sa e concentrată într-un singur scop : acumularea bogățiilor. Dar această acumulare e sterilă, căci se face alături de orice

activitate productivă, numai printr-o speculație pură. Atitudinea bancherului în viață e aceea a egoismului perfect. Dacă industriașul se mai gîndește câteodată și la colectivitate, financiarul nu se gîndește decît la el.

Franța anilor 1830—1848 nu cunoaște decît capitalismul bancar. Cînd K. Marx ajunge în exil la Paris către 1846, peisajul social oare i se înfățișează e acela pe care îl contemplase și Balzac cîțiva ani mai înainte. Astfel, un realist sincer pînă la perversitate și un pesimist materialist amărît de societate se întîlnesc în același obiect de studiu. Reacțiunea e și ea aceeași.

Grevei e ilustrarea concretă a omului-tip la care ar fi visat Marx dacă, în loc de un tratat de economie politică, ar fi scris un roman. E *Capitalul* făcut om. Lacom, avar, grandoman, infatuat, grosier, dar mai ales mercantil. La el totul : arta, dragostea, știința — e în funcție de ban. Unei femei pe care o iubește îi spune : „Je t'aime comme un million". Totul se cumpără ori se vinde : raporturile dintre oameni devin exclusiv economice, în *Manifestul Comunist*, K. Marx și F. Engels au scris o pagină emoționantă despre meroantilizarea sentimentelor prin civilizația capitalistă. Felul de viață feudal era mai degrabă idilic. Legăturile dintre oameni aveau la bază afecția ori ura, rareori interesul. Poezia nu se cumpăra cu bani, iar viața era familială, patriarhală, câteodată eroică. Niciodată însă sentimentele omenești nu erau pătate de calcule meschine, de interese venale, de neînfrînata pornire către spoliație : de aici, eleganța morală a feudalului și a lumii care-l înconjoară și, pe de altă parte, trivialitatea ridicolă și feroce a burghezu-lui. Încă din secolul al XVI-lea însă, capitalismul începe să se formeze încet în toată Europa occidentală. Norma burgheză de viață înlocuiește pe cealaltă și către 1830 învinge definitiv. Mai rămîn însă și pînă ia această dată incorigibile resturi omenești din civilizația dispărută. Balzac ni le prezintă în membrii familiei baronului Hulot. Tatăl, bun, generos, inofensiv, „coureur" pînă la manie însă. Mama și fiica, idealizate într-adins, reprezintă virtutea nepătată, naivitatea desăvîrșită a unor figuri rătăcite într-un mediu care nu li se mai potrivea în nimic. Cum e firesc, ele cad victime, și dacă simțul moral al lui

\* Probabil „rizibile", greș ala de tipar.

III

11 •

¼ ,

W #•

lin',4

I i  
1

i i

III

fi:

IU

I Balzac n-ar face să intervină comod și eficace providența,, sacrificiul celor buni ar fi fost desăvârșit. Grevei cetățeanul secolului său. Baronul Hulot și familia sa sînt demodați : asupra lor apasă fatalitatea istoriei.

li" O civilizație bazată pe exploatare, pe rapt, pe mercantilizare își întinde mrejele peste tot, corupînd chiar persoanele oare rămîn, prin felul lor de viață, izolate de pulsul activității capitaliste. Selecția tuturor caracterelor din întreaga educație morală se face după optica specială a clasei dominante. Atunci apar căpitanii de industrie de rar ii! â tot felul, aventurierii, escrocii. Pînă și caracterul femeilor, sau natura dragostei e schimbată. Vechiul regim cunoscuse două tipuri de femei : pe imaculata Heloise sau pe senzuala desfrînată din nevoie de distracție sau din perversiunea fanteziei oare era Madame de Merteuil, din minunatele *Liaisons dangereuses* ale lui Laclos. Civilizația bursei și a băncii produce pe Madame Marineffe, din *Cousine Beffe*. Ipocrită fără artă, mincinoasă fără imaginație, crudă fără rafinare, cinică fără diabolism, ea e ilustrarea platitudinii, a egoismului gloduros servit de mijloace josnice și mediocre. Imensă sa răutate e trivială, fiindcă nu e niciodată inutilă, deci artistică, fiindcă, din contra, e veșnic interesată, servind lucid, în orice clipă, ancestralele instincte biologice.

mm Și Balzac și Marx sînt astăzi documente din istoria capitalismului. De atunci, lucrurile s-au mai îmblînziț. Sub impulsivitatea atîtor factori, ferocitatea burgheză s-a mai îndulcit. Au apărut legile de protecție uvrieră, cooperatismul, radicalismul democratic. „La belle epoque”, a „exploatării omului de către om”, și-a 'anunțat declinul. Capitaliștii au azi fonduri de asistență, și unii ca Rathenau sau Ford\* se gîndesc chiar la binele societății.

îs Gînd se va face însă istoria moravurilor capitaliste la aurora lor, Crevel al lui Balzac va trebui considerat ca cea mai autentică figură literară a timpului. Și pentru înțelegerea ei completă va trebui citat, ca cel mai indicat comentariu, ca *critica literară* cea mai adecvată, *Capitalul* lui K. Marx.

\* în textul din *înțelesuri*: „Ford sau Rockefeller”.

Critica franceză actuală, sub influența lui Andre Gide și Marcel Proust, formulează grave obiecțiuni contra operei lui Balzac. E zguduită azi, mai ales, psihologia balzaciană. I se reproșează o concepție prea geometrică, excesiv desinată, a caracterului omenesc. Literatura de astăzi, din contra, încearcă să evidențieze o altă concepție despre individ și personalitate. Caracterul nostru nu e așa de unitar, de consolidat, cum se crede. Se zbat în noi, în permanență, tendințe contradictorii, aspirații opuse. Determinismul nostru sufleteș nu e previzibil,' după ipoteza faimoasei „qualite maîtresse” cu care se fălea Taine. E în noi mai multă anarhie, mai multă incoerență, vreau să zic mai multă libertate în alegere ori în posibilități.

Bergson a contribuit la demonstrarea filosofică a acestor credințe. Pe de altă parte, tot după critica celebrului filosof, sîntem înclinați astăzi către concepția dinamică a sufletului. Stările noastre sufletești, facultățile — cum se zicea odinioară — nu sînt nici fixe, nici măcar stabile, în fiecare moment ne schimbăm atitudinile, pornirile, credințele. Schimbări de „eu” de la zi la zi. Diferențele între o stare sufletească și alta sînt mai ales calitative. Am iubit ieri, urîm azi, vom fi indiferenți, poate, mâine.' Reacțiunile noastre sufletești n-au curba regulată. Eroziuni imperceptibile le macină și le transformă zi cu zi. Sufletul omenesc e imens, schimbător, enigmatic. Conduitele sale sînt variate și misterioase. Nici o formulă precisă nu-i poate exprima bogăția și variația. Surprizele pot interveni oricînd, pe neașteptate.

Nimeni nu prezintă psihologia umană mai apropiată de această concepție ca Dostoievski. El e maestrul venerat al criticii actuale. În eroii săi se poate găsi exclusiv și autentic exemplul bergsonismului psihologic.

în schimb, nimic din toate acestea la Balzac. Maniera sa e francă, clară. Cînd pleacă de la o definiție a unui caracter, îl îngrădește frumos cu un zid solid, ca să fie perfect delimitat de tot ce nu e el. Începe apoi să grămădească în el toate amănuntele care-i convin, care converg către maximum de caracteristic final într-o singură direcție. Dacă e vorba, de pildă, de un hoț, atunci individul



descrie de Balzac va fi o capodoperă de hoț. Noi se va dezminți o singură dată măcar cu o faptă cinstită. Din contră, el va trebui să fure chiar din leagăn. Toate acțiunile de mai târziu se vor grupa ascendent în sensul hoției crescînde. După aceea, un apogeu, o catastrofă și finalul lamentabil prea cunoscut.

„Parti-pris” stereotip, rețetă mecanică, în care viața e angajată pe compartimente, în rafturi de importanță ierarhică : iată la ce se reduce, cu adevărat, multe din romanele lui Balzac. Eroii săi au simplismul vițiului ori al virtuții : una din două. Intermediar pentru acest colos mărginit, pentru acest plebeu genial, dar primitiv, nu există. Oamenii săi nu sînt amestecați ca aceia ai lui Dostoievski.

Fundată în bună parte, e totuși, oare, infailibilă această critică a psihologiei balzaciene ?

Să revenim la *Cousine Bette*, și anume chiar la personajul Cousine Bette. Deși romanul îi poartă titlul, eroina aceasta apare veșnic într-un clar-obscur umbrat. Acțiunea ei e imperceptibilă, se desfășoară veșnic în culise. Grevei, Baronul Hulot, Madame Marneffe sînt personaje cu mult mai importante din punctul de vedere al acțiunii. Și Balzac îi prezintă pe planul întii, în timp ce pe Cousine Bette o lasă în umbră. Totuși, cînd își intitulează romanul, îi dă ca titlu numele ei. Nu e semnificativ aceasta ? Un personaj episodic, a cărui acțiune apare estompată și modestă, umilă și cotidiană, dar mai ales mediocră, ca însăși viața oare e și ea o medie, are pentru Balzac o importanță mult mai mare decît masivele și impetuoasele desene de personalități ale lui Crevel ori Madame Marneffe. E în aceasta o concepție geometrică de caractere ?

Dar să reflectăm la însuși caracterul lui Cousine Bette. E vorba de o fată bătrînă, rudă săracă, deci fatal umilită, într-o casă bogată. Sufletul său nu e bun, dar nu e nici rău. O însufletește invidia și inima sa se usucă în fiecare zi. Într-o zi însă întâlnește un artist polonez de care se amorează și pe oare acest suflet uscat reușește totuși să-l iubească cu frenezie și ou dezinteresare. Cînd

o înșală, îl mai iubește încă. Cînd își propune să se răzbune pe familia verișoarei sale, intriga sa e palidă în răutate față de aceea a lui Madame Marneffe. Intre timp, ea ajunge să fie utilă chiar față de cei contra cărora își propusese să se răzbune. Și toată viața ei nu se desparte o clipă de oamenii cărora își promitea să le facă rău și cărora le și face. Dar nu se poate despărți de ei fiindcă, în definitiv, poate că-i iubește.

În afară de rușii Cehov și Dostoievski, e greu de găsit în literatura universală o figură mai aproape de psihologia modernă a individului ca această Cousine Bette. Madame Bovary ori Julien Sorel sînt de o factură mai sumară, mai puțin omenească, de o logică mai sistematică în acțiunea de simplificare pe care o îndeplinește cîteodată literatura. Cousine Bette e în același timp complexă și banală, așa cum e însăși viața. Singura ei caracteristică e tocmai lipsa de caracteristică, această specificitate a mediocrității, așa de greu de copiat după opera perfectă a naturii.

În aceasta Balzac e aproape de Dostoievski. De marele romancier'rus îl mai apropie și forța de a înfățișa diabolicul caracterelor, dar mai ales *diabolicul decăzuților*. Există în *Cousine Bette* 6 figură mizerabilă, oare e construită după rețeta obișnuită a lui Balzac : e Madame Marneffe. Alături de ea însă trăiește o altă figură, lăsată, ca și Cousine Bette, pe al doilea plan. E Monsieur Marneffe. Figura sa e mai puțin insistată, mai vag schițată. Dar cu ce putere se impune ! Personajul e lugubru : bolnav, descompus, imoral, cinic. Fantoma lui ne urmărește ca o viziune din Edgar Poe. În unele trăsături, el amintește de tatăl fraților Karamazov. Cousine Bette și Monsieur Marneffe : iată personajele dostoievskiene ale marelui roman balzacian. Numai că critica modernă trebuie să iștie unde să le caute. Eroii în adevăr complexi ai marelui romancier francez se găsesc printre figurile prezentate de el în al doilea plan, printre personajele episodice.

Așezat prin sociologia sa alături de Marx, iar prin psihologia sa alături de Dostoievski, Balzac nu mai are de

invidiat nici o glorie. Aceste două atribute ale operei sale compensează celelalte defecte : teoriile sale banale și pretențioase, etalajul ridicol de cultură ieftină, imperfecțiunea stilului său. Astfel, chiar din punctul de vedere al criticii moderne, Balzac trebuie privit ca un precursor al psihologiei contemporane.

1924

i

!

## **PAUL VALERY**

Călătorul european sensibil la întrupările artei, după ce a vizitat Veneția, Sevilla ori Oxford, unde pitorescul reliefului se impune cu sila, brutal, ochiului, va avea o ușoară decepție când va ajunge la Versailles, Paris, ori pe fermecătoarea vale a Loirei. Dintru-ntîl, locul pare banal sau mediocru. Dacă împrejurările îl vor sili să stea cîteva zile, după indignarea primei dezamăgiri, fiecare contemplație asupra aceluiași peisaj îi va aduce, odată cu inițierea treptată, o nouă revelație ascunsă, o nepresupusă taină de simțire și artă subtilă.

Arta franceză se ascunde cu pudoare și resemnare. Ii place să afișeze o mască comună, ca să nu intre în contact decît cu înțelegătorii de aproape. Intimitatea ei e greu de cîștigat pentru cutare barbar romantic, oare caută în toate înțepătura originalității cu orice preț. Clădită pe un echilibru ale cărui componente se ajustează pînă la anulare, anta franceză ia aparența locului comun. Se poate găsi mască mai eficace decît banalitatea ?

Subt ea, însă, ca un un uragan încremenit, se ascunde perfecțiunea.

Nici o disproporție deșănțată, nici o exagerare care mutilează necesar întregul nu tulbură cu vreo cută oglinda imaculată a disciplinei. Ordine organică, calm, înche-gare definitivă, plăsmuirile artei acesteia de intelect și impecabilă vizualitate modulează, cu destulă apropiere, secretul creator al naturii.

Aceeași constatare la geniile literaturii. Nu puțini l-au acuzat pe Renan sau France de banalitate. Ca să poți gusta arhitectura perfectă ca un truism a prozei lui Barres, trebuie, alături de o bună naștere estetică aproape vecină de perversitate, o întregă educație. Asemenea rafinare presupune economii milenare în rasă, iar în laboratorul colectiv, experiențe de Sisif asupra unor imponderabile selecții, fixate o clipă în durată, apoi reîncepute zadarnic, cu răbdare aprigă către perfecția finală. Aceste scurte constatări privesc mai ales pe unul din cei mai mari poeți ai Franței de azi, pe Paul Valery. Următoarele rînduri sînt scrise de el pentru el : „L'homme tres eleve n'est jamais un original. Sa personnalite est aussi insignifiante qu'il le faut. Peu d'inegalites : aucune superstition de rintellect."

E greu de închipuit carieră mai capricioasă în distra-<sup>1</sup>ta ei indiferență decît aceea a lui Paul Valery. Debutază către 1890 cu două broșuri de proză, *La Soiree avec Mr. Teste* și *Introduction à la Methode de Leonard de Vinci*. În afară de aceasta, cîteva versuri care păstrează izbitor factura lui Mallarme :

*Vomhre de quelque page eparse d'aucun livre ;*

Sau :

*Sonnant dans Vârne un creux toujours futur.*

Pe urmă, tăcere bruscă 27 de ani. Ce era tînărul acela oare începuse ne-o spune autorul abia acum : „J'avais vingt ans et je croyais à la puissance ide la pensee. Je souffrais etrangement d'etre, et de ne pas etre. Parfoas je me sentais des forces infinies. EUes tombaient devant les probleimes ; et la faiblesse de mes pouvoirs positifis me desesperait. J'etais sombre, leger, facile en apparence, dur dans le fond, extreme dans le mepris, absolu dans l'admiration, aise à impressioner, impossible à convaincre. J'avalis foi dans quelques idees qui m'etaient venues. Je prenaiss la oonformite qu'elles avaient avec mon etre qui les avaiit enfantles, pour \*une marque certaine de leur valeur universelle : ce qui paraissait si nettement à mon esprit

lui paraissait invincible ; ce que le desir engendre est toujours ce qu'il y a de plus clair." (*Varriete*, p. 115.)

Stare de suflet comună la douăzeci de ani tuturor celor atinși ide ceea ce Marguerite de Navarre numea : „l'ennui commun à tout etre bien ne". E ușor de înțeles că în aceste zbuciumări ale vieții interioare orgoliul neputinței într-un acces de dezgust își poate frînge lira. Și poetul s-a abătut de la creație aproape trei decenii.

Abia în 1917 reapare pentru public cu *La Jeune Parque*. Patru ani mai tîrziu, revista *La Connaissance*, instituind un sufragiu ce trebuia să se pronunțe asupra celui mai mare poet al Franței ciontemporane, Paul Valery întrunește cele mai multe voturi.

În răstimpul acestei lungi tăceri, în timp ce automatic ca un somnambul efectua o profesie oarecare, în adîncimile inconștientului se strîngeau gînduri, impresii, imagini, precipitate prețioase ale unor tiranice lupte. O disciplină riguroasă prezida la această bătălie lăuntrică. Poetul numiși acorda nici o slăbiciune, nici o indulgență :

*Flagelle — toi/... Parais Vimpatient martyr  
Qui soi-memes'ecorche  
Et dispute à la flamme impuissante à partir  
Les retours vers la torche.*

Din această multiplicitate de forțe în dușmănie, de euri care se ciocnesc, iese încetul cu încetul unitatea personalității.

Prin gura lui Socrate din *Eupalinos* autorul se exprimă :

„Je t'ai dit que je suis ne plusieurs et que je suis mort un seul... Une quantite de Socrates qui est nee avec moi, d'ou peu à peu se detache le Socrate qui etait dIX 'aux magistrats et à la cigue. Et que sont devenus tous les autres ? Idees. Ils sont restes à l'etat d'idees.

*Que fites-vous cette nuit ?  
Idees maitresses de Văme,  
Courtisannes par ennui."*

Ceea ce ladnce unitatea persoanei e numai rațiunea. Ea permite critica, cenzura, dar mai ales acea perspectivă. Ir de sus în jos, oare asigură realitatea obiectivă a produc-

țiilor noastre. Profund intelectualist, Valery disprețuiește sentimentalismul. Noblețea, aristocratismul său cerebral, câștigat cu eroice lupte, ignoră oricare alt instrument de cunoaștere decât inteligența. „Les choses du monde ne m'interessent que sous le rapport de rintellect. Bacon dirait que cet intellect est une idole. J'y consens, mais je n'en ai pas tronve de meilleure." (*La crise de Vesprit*, p. 23.) Ca corolar, sentimentalismul îi repugnă: „La sentimentalite et la pornographie sont soeurs jumelles" (citată de A. Gide: *Incidences*, p. 204). Prețuitor al rațiunii, el admiră spiritul european și pe europeni „equidistanți des negres variables et des fakirs indefinis", dar mai ales pe greci, care au inventat geometria: „La geometrie grecque a ete ce modele incorruptible, non seulement modele propose à toute oonnaissance qui vise à son etat parfait, mais encore modele incomparable des qualites les plus typiques de rintellect europeen. Je ne penise jamais à l'art classique que je ne prenne pour exemple le monument de la geometrie grecque. La construction de ce monument a demande les dons les plus rares et les plus ordinairemient incompatibles. Les hommes qui Tont bâti etaient des durs et penetrants ouvriers, des penseurs profonds, mais des artistes d'une finesse et d'un sentiment exquis de la perfection." (*Variete*, p. 47.)

Ca și Anaxagora altădată, Valery crede că la început a fost haosul. Încetul cu încetul, însă, lupta se transformă în evoluție:

*Comme le fruit se jond en jouissance,  
Comme en delice il change son absence  
Dans une bouche ou sa forme se meurt,  
Je hume ici ma future fumee  
Et le ciel chante à Vâme consumee  
Le changement de rives en rumeur.*

Ordinea totală nu va veni decât cu victoria intelectului. Această izbândă, însă, presupune supunerea la disciplină superioară, oferită de criteriile inteligenței.

Cu această concepție se ghicește lesne că poetul e un clasic perfect. Privirile sale se întorc îndărăt la Racine și Malherbe, dar mai ales la Descartes.

Definiția oricărui aristocratism se găsește în ideea de puritate. Conservarea intactă a aceluiași sînge a respins totdeauna mezalianța. Sentimentul de diferență caracterizează prin excelență noblețea. Frica de alterare prin tot ce nu e riguros îl împiedică pe nobil de la orice compromis. El se închide în ghetto-ul său moral și refuză orice atingere pîngăritoare. Norma supremă e un tabu al promiscuității. Aceași lege e valabilă pentru noblețea de sînge, ca și pentru aceea de idei.

Exprimarea ideală a aristocrației pure nu poate fi realizată decât prin matematică. Nici o formă de expresie omenească nu e mai severă, mai exclusivă în drepturile ei, mai bănuitoare pentru ceea ce e străin, ca știința numerelor. Singură matematica se satisface pe ea singură, neîmprumutînd nimic de nicăieri. E firesc deci ca un rafinat aristocrat care se întîmplă să fie intelectualizat ca filosofie și geometru ca educație să invoace autoritatea nediscutată a științei supreme, ca legătură între concepție și lume. În partida de șah pe care o joacă cu realitatea, geometria e singura care ne poate da informații sigure.

Mai mult decât atît. Poezia e și ea o formă a cunoașterii. Legile ei vor fi atunci tot matematice. Paul Valery a construit conceptul *poeziei pure*, adică al poeziei perfect inutile, fără filosofie, dar mii ales fără sentiment. Acesta din urmă degradează, «umilește, expune la frecvențări comune. Poezia nu va avea alt rol decât, cu ajutorul imaginilor, degajate de orice element emotiv, să stabilească raporturi între lucruri nedefinibile prin alt mijloc: o algebră de imagini geometric legate între ele.

Forma în care se exprimă aceste versuri trebuie să fie perfectă. Disciplina clasică, la care poetul trebuie să se supuiască cu voluptate, va indica cu necesitate arhitectura cuvintelor între ele.

Critica inteligenței trebuie să fie veșnic de veghe.

Ca și Baudelaire sau A. Gide, dar mai ales ca și Mallarmé, Valery credea că: „la veritable condition d'un veritable poete est ce qu'il y a de plus distinct de l'etat de

reve. Je n'y vois quie recherches volontaires, assouplissement des pensees, oonsentement de Târne â des genes exquises, et le tñionipbe perpetuei du sacrifice. Celui meme qui veut ecrire sen râve se doit etre infiniment eveille." (*Variete*, p. 56.)

Și ceva mai departe : „Qui dit exactitude et style invoque le contraire du songe". Inspirația trebuie prelu, erată, transformată după atitudinea personalității : „Pour quoique ce soit il ne suffit plus de la concevoir fortemeot, d'en etre plein et enivre, ni de laisser echapper de l'instant mystique une figure deja presque toute achevee en notre absence. A un dieu seulement est reservee Tinef-fable indistinction de son acte et de sa psnsee. Mais nous il faut peiner, il faut oomnaître amerement la difference." (*Variete*, p. 64.)

Ceea ce se numește de obicei inspirație spontană nu e decît o formă primitivă, vulgară, a producției poetice. Asemenea efuziuni de gust comun repugnă aristocratu-lui. Măsura severă, eticheta de fier dau singure ținuta aceea impecabilă, puritatea deșăvîrșită, fără de oare o operă de artă nu e decît un conglomerat amorf de jonică materie.

Cel care a scris că sentimentalismul e frate de cruce ou pornografia va disprețui orice neglijență și orice familiaritate a sufletului cu lumea exterioară și cu el însuși. „L'entbousiasme n'est pas un etat d'âme d'ecrivain", scria Valery, amintind de celebrul vers al lui Baudelaire :

*Je Tiais le mouvement qui deplace les lignes*

Viața, existența însăși îi apare ca o pată pe curățenia i imaculată a neființei :

*Soleil, soleil/... Faute eclatante !  
Toi qui masques la mort, Soleil,  
Sous Vazur et Vor d'une tente  
Oii les fleurs tiennent leur conseil;  
Par d'impenetrables delices,  
Toi, le plus fier de mes complices,  
Et de mes pieges le plus haut,  
Tu gardes les coeurs de connaître  
Que Vunivers n'est qu'un defaut*

300

*Dans la purete du Non-être !*

(*Charmes, Le serpent*, p. 69)\*

Cenzura calmă a intelectului poate însă purifica prin- K tr-un fel de purgatoriu de trudă și luptă elementele im- I puse ale impulsiei primitive. „Quelle grande que soit la f- puissance du feu, elle ne devient utile et motrice que par les machines ou l'art l'engage ; il faut que des genes ^ bien placees fassent obstacle â sa dissipation totale, et qu'un retard adroitement oppose au retour invineible de reequilibre permette de soustraire quelque chose â la chute infructuiense de Tardeur".

Paul Valery se menține astfel în cea mai autentică tradiție franceză : intelectualism și clasicism. Forma fi- | loisofică a acestor două aspecte e raționalismul, a cărui \* metodă supremă e matematica, știință prin excelență I franceză. Solitar, îndepărtat de lume, aristocrat prin tem- ^perament, el s-a complăcut să privească ambianța nu- mai sub aspectul său geometric, fără să se scoboare pînă Kla realitatea ei vie, oare îi apărea, cu siguranță, trivială. ' ; De aceea, modelele sale sînt Racine și mai ales Edgar f Poe din poemul matematic *Eureka*.

Niciodată nunși simte critica mai neputincioasă misiu- jnea decît cînd e vorba să arate ce e frumos într-o ope- i ră. Cum e posibilă morcelarea, prin disearea analizei, |tcînd ceea ce constituie frumosul e tocmai totul ? Ca să observi și să explici trebuie să fixezi, să amorțești, să omori. Dar emoția artei nu ți-o dă decît ritmul, zvîcnirea I caldă de viață care animă opera vie. Cum e posibil de ./încătușat într-^o formulă farmecul poeziei, dar mai ales ^al prozei unuia din cei mai perfecți scriitori francezi, al ^cărui egal trebuie căutat doar în M. Barres ori A. France ? %Cele cîteva citații de mai sus vor da o idee sumară de jșjvmja otrăvitoare a acestei perfecte flori. Și va invita ce- titorul să se împărtășească singur, direct la sursă.

11924

\* Titlul exact al poeziei lui Valery este *Ebauche d'un serpent* l(Paul Valery, *Oeuvres*, Tom. I, Bibliotheque de la Pleiade, p. 138-139).

f

n;3iiOT&c

17>

## LA MOARTEA LUI ANATOLE FRANCE

L-am văzut, sînt de atunci mai mulți ani, într-o stradă din Paris.

Ceea ce impresiona în această figură de octogenar era paloarea ei diafană. O mască de ceară prin care nu străbătea nici o șuviță de sînge. Pe deasupra, o piele uscată ca pergamentul, făcută, parcă, dintr-o materie anorganică. Nicăieri, nici o urmă de sanguinitate în această fantomă deplin spiritualizată, în care descompunerea materiei nu mai avea o căuta, fiindcă corpul, eliminînd ceea ce era organic în el, se pietrificase într-un echilibru chimic stabil, capabil să cunoască eternitatea.

Asimilarea și dezasimilarea se opriseră într-o dreaptă echivalență.

Mi-am zis atunci, în deplină credulitate, că, în baza unui misterios paralelism psihofizic, trupul luase forma cea mai potrivită unui suflet ce izbutise să alunge din el toată bestialitatea vie, aceea care trăiește violent, dar, care, atînsă de germenii morții, se descompune fulgerător. Ca și fahirii indieni, Anatole France putea să trăiască mult, fiindcă în el nu mai avea ce să moară. Și fiecare, cu restul fatal de suflet ancestral ce-i mai rămîne, gîndea : cine știe dacă nu se întîmplă cu el minunea aceea pe care milenii de încordare o așteaptă, oîndva, la apusul civilizațiilor.

Astăzi faptul ireparabil e o simplă unitate oare se adaugă imperceptibil la numărul infinit de speranțe de-

I cepționate, pe care nebunia de Sisif a lumii, încă din noaptea timpurilor, se îndărătnicește să le refacă la fiecare ocazie.

Totuși, moartea aceasta, pentru mulți oarecare, dă de gîndit. Ea e o dîră de mitologie care străbate timpurile, din antichitate pînă azi. Atît era de plin cu lumea senină a vechii Elade, atît crezuse în zeii ei, încît ființa lui s-a modelat încetul cu încetul după secretul zeităților antice. Același voit și declarat amestec de perfecție și slăbiciune, aceeași curioasă notă omenească, care se așterne ca un accent pe monotonia desăvîrșirii divine, aceeași conștiință de limită, de sfîrșit, fără de perspectiva căreia nu există adevărată voluptate — căci nimeni nu poate ști dacă cumva ideea morții, amenințînd veșnic cu neantul, nu oferă cadrul antipodic din care reiese plăcerea.

• Astfel de zei, pătați de imperfecție, ne sînt mai aproape, fiindcă posedăm în noi, măcar la unele din gesturile lor, criteriul de a le înțelege.

Dacă gîndim o clipă la sensul în oare a evoluat omeneirea, o concluzie firească ne apare : mersul omului e în contra biologiei, am zice aproape în contra vieții. Intellectualitatea, morala, religia, iubirea sînt capitole care n-au nimic de-a face cu instinctul de conservare.

Toate sînt victorii ale absurdului asupra logicului. A gîndi în loc de a lucra, a lerta în loc de a urî, a te închina idolilor și a jertfi viața pentru fictiva lor plăcere, iată conduite pe care logica directă, rapidă, a fiziologiei animale nu le cunoaște. Gloria omului e de a se cheltui pentru nimic. El însuși, marele maestru, a spus-o : „dacă toți oamenii s-ar transforma în intelectuali, planeta ar fi periclitată”. Dar această absurdă intelectualitate care eliminase dintr-însa omenescul, creîndu-și, alături de viață, o altă lume, era el. Inteligența sa hipertrofiată nu cunoscuse legile adaptării practice. Se dezvoltase în sara cina aceasta stranie de a gîndi, de a nega și depăși apoi lumea, dar mai ales de a se măsura și nega pe sine : ou o furie destructivă, plină de nobleță generoasă, oferindu-se în momente de suprem lux sufletesc, în dar, ilogismului universal.

Și prin alte aspecte ale persoanei sale, marele maestru suise o treaptă mai mult, peste aceea pe care o atinsese

speța noastră comună. Nu s-a înfuriat și nu s-a lăudat, n-a uirît, batjocorit, nu s-a dat niciodată în spectacol. Bunul-gust i-a fost așa de definitiv, încît l-a dezlipit cu totul de obiectul cel mai frecvent al patimilor : gloria și corolarul său, invidia, N-a polemizat, propriu-zis, niciodată cu nimeni și nici n-a cunoscut vanitatea eforturilor .F disproporționate.

Te înfricoșează atîta măsură. Figura sa n-are nimic omenesc, fiindcă nu conține într-însa ridicolul. Or, nimic nu leagă mai mult decît conștiința ridicolelor respective. La dînsul, nici o urmă din toate acestea. Perfect pînă la absurditate, nu s-a lăsat niciodată complet înțeles de comunul muritorilor. Ca și Moise al lui Vigny, el a fost admirat pentru arta sa, temut pentru investirea sa și singur. Poate chiar că o ușoară rancună a plutit în jurul său, ca \*și în jurul zeilor lui Homer, nutrită de acei pe care i-a ofensat ou perfecțiunea sa. Căci ceea ce numim de obicei om simpatic e cineva care lasă să i se observe ceva inferior nouă. S-a- zis doar : „pour disposer quelqu'un en ta faveur, aie l'air embarasse devant lui”.

Anatole France a scăpat din nenumăratele curse pe care le întinde ridicolul printr-o filosofie cum numai cumînțenia antică cunoștea. „Ataraxia” era o stare de suflet care excludea surpriza în fața plăcerii, ca și a durerii. Convins că toate aspectele vieții sînt umbre palide ale unui adevăr neînțeles pentru noi, filosoful antic se antrena încetul cu încetul să-și elimine din suflet speranța zadarnică, ca și mirarea naivă. Nimic nu e sigur, totul e posibil — era credința lui de toate zilele.

În această ambianță, omul e o biată scîndură bătută de toate valurile : neputința lui e radicală. A întreprinde, în asemenea condiții, acțiuni eroice, disproporționate, e o vanitate ce nu poate aduce decît dezamăgiri. E mai cuminte să trișăm ou viața : să cerem puțin ca să nu aibă ocazia să ne refuze nimic. O modestă umilință către se poate aștepta la orice și la nimic, o indulgență oare noi condamnă pe nimeni, fiindcă din punctul lui de vedere — și ce reprezintă o individualitate omenească altceva decît un punct de vedere ? — fiecare are dreptate, o iubire nesfârșită pentru cei mici și umiliți, un dispreț duta

și compătimitor pentru despoți și călăi — nu e aceasta starea de spirit a unui semizeu ?

E greu de găsit în civilizația modernă un suflet mai lipsit de animalitate prin extirparea violenței și impulsivității oa acela al marelui maestru. De aici și liniștea sa divină. Calmul înseamnă rezolvarea conflictului, adaptarea supremă la dialectica lumii sensibile, victoria finală printr-o sinteză definitivă a ceea ce Hegel numea lupta între contrarii. Și acest calm de regal aristocratism, fără crispație, fără plebeiană sfortare, l'a păstrat toată viața.

Indulgența și iertarea totală nu e posibilă însă nici în lumea divină. Fiindcă există dumnezei și oameni, trebuie să fie și deosebiri ierarhice. Cei sus așezați își sancționează rangul, fiindcă altfel l-ar pierde. Clădită după modelul claselor sociale, divinitatea trebuie să pedepsească ori măcar să judece. Anatole France cere și el o sancțiune, mai exact, două : mila și ironia, mai ales ironia.

După cum asigură mitologia indiană, providența obișnuiește să se amuze, lumea noastră nefiind altceva decît una din cele (treizeci și șase de comedii care servesc la distracția ei. Una din temele cele mai favorite ale acestei comedii e aceea oare se complace să încurce aspirațiile și planurile omenești într-un total qui-pro-quo, într-o bufonerie ale cărei neînțelesuri sînt cu atît mai rizibile. Și Anatole France privea la fel lanarhicul peisaj al vieții. Rîsul său nu era grosier, țărănesc, în bonomia sa suculentă, oa al lui Rabelais, nici crispat de răutate, ca al meschinului Voltaire, și nici de un straniu macabru ca al lui Swift. Era un rîs mai degrabă surîs, lucid și dizolvant desigur, dar schițat cu gnație și dulceață, fără acreală personală mai ales, de natură universală, asemenea unui sistem metafizic. Rîsul său era cosmologic, oamenii însemnînd în cadrul universului doar simple detalii de înscenare, minuscule simboluri reprezentative pentru eternele fenomene : foamea și dragostea. [Filosofia sa e oarecum simplistă, fiindcă agită locuri comune curente. Dar el n-a urmărit adîncimea, ci grația și echilibrul.]\*

\* Frază absentă în textul din *Interpretări*, introdusă în cel din *Înțelesuri*.

Forma prin care s-a exprimat nu e nici ea o derogare de la atribuțiile sale supra-pămîntești și nu era întru nimic inferioară gândirii sale. E întîi de toate impersonală, fiindcă nu era vorba de exprimarea unui temperament original, dar sărac, ci de o exprimare valabilă pentru toți oamenii și toate timpurile. Perfecția ei se masca cu un fel de banalitate, fiindcă adevărata perfecție se apropie mult de truism. Orice stil, pe lîngă al său, e o vulgară grimasă, o convulsie chinuită către o formă pe care nu o poate ajunge, către care tinde din răspuțeri cu o sfortare pătată de neputință. Arta lui Anatole France se înfățișează calmă, odihnită. Jucîndu-se, creează lumi.

În această lungă enumerare a calităților divine ale ilustrului mort, una ar putea să apară ca o scădere. Voiesc să vorbesc de naivitatea sa. Îl plăcea cîteodată lucidității sale să îmbrace haina copilăriei și să rătăcească în lumea basmelor, în lumea iluziilor fecunde, care fac viața suportabilă. Era oare aceasta — partea sa omenească — punctul vulnerabil al lui Achile ori Siegfried, prin care eroul devenea muritor? Trebuie să ne îndepărtăm de la un astfel de răspuns. Din contra; naivitatea e grația zeilor. Ea e destinderea și recreația. Jpr. Sabaoth însuși a creat lumea într-un moment de naivitate, de joc sau de glumă. Un geniu fără naivitate ar fi odios. (Lui Anatole France îi plăcea să se coboare adesea pînă la împărăția fericită a copilăriei, a ignoranței sau a sărăciei de duh. Acest însetat curios ardea de nerăbdare să înțeleagă mințile de sub el, ca și pe acelea de deasupra lui. Se costuma atunci cu haina naivității, oa altădată, în basmele copilăriei, Dumnezeu și Sf. Petre, cu haina sărăciei, și peregrina, înțelegător, în lumea săracilor cu duhul.

Cazul Anatole France rupe cadrul unui fenomen de istorie literară ori filosofică, ca să se înscrie de-a dreptul în biologie. În evoluția frămîntatei noastre spețe, el pare să fi trecut stadiul în care se menține orgoliosul „honiio sapiens” de cîteva zeci de mii de ani. Și cu toată strălucirea progresului tehnic, multe din apucăturile scheletului de la Heidelberg — cel mai bătrîn strămoș al nostru — trăiesc cu virulență în respectabilul civilizată al erei noastre.

Numai din cînd în cînd, la distanțe de cîteva veacuri, curba leneșă a evoluției e ruptă de o izbucnire individuală, monstruoasă prin superioritatea ei față de mediul care a produs-o, izbucnirea precipitată și nerăbdătoare încereînd să sară mai departe în gol, în viitor. E ceea ce numim în istoria civilizației geniu, iar în biologie, o mutație. Hugo de Vries a descris felul de evoluție realizat prin aceste sărituri neașteptate ale unor monștri desprinși cu totul — cine știe prin ce ciudate împrejurări — de mersul lent al semenilor lui, efectuînd printr-o singură combinație fericită adaptări viitoare, necunoscute încă, spărgînd perspective posibile în imposibilul de ieri. Aceștia sînt Danite, Shakespeare, Newton, Kant... Se va întîlni Anatole France cu ei în Pantheon? E el din rasa și neamul lor? Și el a realizat un salt în gol peste frontiera speței, dar genealogia și natura geniului său e alta.

Există revoluție și evoluție, există mutație și transformare lentă. Progresul se poate înfăptui, astfel, pe două căi. Ne-am obișnuit să numim geniu o uraganică dezlănțuire de forță, care apare brusc, ca un meteor, care se afirmă mai ales prin discontinuitate, prin opoziție cu trecutul, cu tradiția, cu momentul istoric în care trăiește, în acest sens, Anatole France nu e din familia genilor. Apariția lui putea fi prevăzută și se impunea ca un fenomen necesar. Nu e deloc sigur, însă, că evoluția umanității se face numai prin salturi. Acumularea anonimă de infiniți factori lucrează pe nesimțite, cu aceeași eficacitate și cu aceeași fecunditate ca și momentele oastro-fale. Anatole France e un produs al naturii normale, al evoluției obișnuite, al civilizației obținută lent prin stratificării repetate, sigură de inevitabilul ei mers. El nu s-a impus ca o curiozitate stranie, fiindcă geniul său a fost preparat de milenii civilizatorii, cu răbdare și susținere. Suflet rezumativ al tuturor tentativelor făcute de oameni de a evada din ei, el e mai bogat prin această experiență decît geniile catastrofale, limitate într-o facultate oovîșitoare și unică. El e o lume, o umanitate întregă, cum voia Goethe.

Fără să rupă continuitatea, marele maestru e un moment dintr-o serie, ultimul azi, depășit, poate, mîine. Dar afirmarea sa în sinul societății, ca și opera sa în istoria



civilizației, s-a făcut discret, cu nobleță, cu același bun-gust plin de adresă și subtilitate, care își cere dreptul la viață, scuizându-se că atrage atenția numai fiindcă își permite să trăiască.

Aproape în toate domeniile a înțelege înseamnă a putea. O mașină căreia îi pricepi mecanismul îți devine sclavă docilă, un om căruia îi cunoști patimile ori slăbiciunile îl poți educa ori întrebuința. Excepția cea mare de la această regulă apare în fața morții. A pricepe ce e moartea nu înseamnă a o evita, nici măcar a o evita ceva mai mult ca alții.

În nenumărate pagini, Anatole France a înțeles, cu o rară luciditate, care e realitatea morții. A înțeles ce ne însemnat eveniment în mersul (acestei lumi e dispariția cuiva, atunci când a arătat în sfârșitul din *Les dieux ont soif* pe Elodie spunând exact aceleași cuvinte noului său amant ca acelea pe care le spusese cu câteva luni înainte lui Evariste Gamelin, întrebuințând cu ultimul amant procedee identice ca să înșele vigilența tatălui său. A înțeles, mai ales, fenomenul morții totale atunci când, într-o supremă viziune, a descris dispariția completă a vieții de pe această planetă : pământul — astru stins, pustiit de viață, înghețat, mut, rătăcind dezmetic, ca o nălucă în infinitul gol și întunecat, dar purtând pe flancurile sale, cu macabră fudulie, ca o glorioasă zdreanță/ruinele Parthenonului.

Și fiindcă a înțeles atât, nu s-a găsit nimeni în acest Cosmos surd să-i dăruiască, drept premiu, câteva decenii de viață mai mult, ca să se poată diferenția biologic, ca o elită a speței, și prin neobișnuința vârstei, de noi ceilalți.

2924

## E. FROMENTIN

(DOMINIQUE)

În zadar veți căuta în manualele clasice — Lanson, Brunetiene, Fagnet — aprecieri critice relative la romanul lui E. Fromentin. Citită cu entuziasm, lăudată de gazetarii timpului, opera acoasă a fost judecată nedemnă de o pomenire didactică. Întii, fiindcă autorul a părut un diletant : a abordat trei genuri în oare n-a lăsat decît cîte o singură lucrare, ce e drept, fiecare, perfectă. A inaugurat gemul orientalismului literar cu amintiri din Africa; a dat în *Les maîtres d'autrefois* modelul neîntrecut de atunci ial criticii artisdâice, tehnice, profesionale — arătând că critica de artă nu se poate face serios decît de un pictor care e și un literat în același timp — a scris, în fine, un roman, unul singur. Această istorisire discretă și delicată e o (autobiografie. E materialul, artisitie sublimat, al unei vieți. Eroul, recte autorul, e originar din La Rochelle, dintr-o familie de onorabilă burghezie, luminată, inteligentă, dar cum se întâmplă în Franța, încăpățanată în cîteva valori de teologie provincială, considerate cu sfințenie ca ultimele reguli ale înțelepciunii imanente. Fire echilibrată, dar totuși independentă, de un revoluționarism cuminte și prudent, care nu dezlănțuie catastrofe, dar care nu primește sfaturi indiscutabile de la nimeni, tânărul a evadait de vreme din mediul familial.

Menit de logica familială să devie avocat, s-a cramponat de pictură. S-a specializat în pînze africane, care aduceau, se pare, o nouă gradație a luminii, multă sen-

sihilitate, dar mai ales un gust sever în concepția subiectelor. Timpul — imperiul al doilea — era însă îndrăgostit de literatură. Atunci Fromentin a scris pentru o celebritate de scriitor să-i ajute la vânzarea tablourilor. A avut o dragoste unică, definitivă, imposibilă.

Către sfârșitul vieții a scris povestea acestei iubiri, împărțind-o publicului din nevoie de scriitor sau din nevoie de confesiune (o spovedanie publică, adică literară, e mai discretă la urma urmei, fiindcă nimeni nu o consideră ca revelarea unui secret). Dar prin aceasta n-a necinstit-o, fiindcă a imortalizat-o.

*Dominique* e romanul unui anume tip de energie sufletească. Dacă epitetul n-ar fi prea tare, am zice istoria unui ratat. În felul de a realiza personalitatea, de a-și comanda destinul, se pot face diferite clasificări, care duc la tot atâtea tipuri. Sus, în capul scării, stă *eroul*. E acela pe oare l-a numit Nietzsche „supra-om”, oare-și croiește idealuri deasupra societății, le urmărește cu îndârjire, cu simplitate și cu un fel de radioasă bucurie în suferință, care e singura lui recompensă. Firește, intră în conflict cu ambianța și o adaptează ori cade zdrobit. E speța energiilor regale, gata să se măsoare cu orice și oricine.

Sub ea apare o alta, tot vioaie, tot încăpăținată, însă ceva mai prudentă. Își propune scopuri mai rezonabile, realizări mai potrivite și caută să le servească cu ajutorul societății. Nu disprețuiește mâna de ajutor care vine de la societate, fiindcă își dă seama că o utilizare a forțelor colective constituie o onorabilă economie de forțe și timp. Nu se oferă în pradă furiei gregare pentru planuri absurde; din contra, se cruță sub scutul valorilor tradiționale. Se face servit, nu servește, utilizează, nu e utilizat. E arivistul al cărui tip superior îl încarnează Julien Sorel din *Le Rouge et le Noir*.

Mai există însă și energii care nu reușesc nici față de ele, nici față de societate, forțe pornite impetuos, dar care se sparg în drum. Limbajul comun le desemnează sub numele de ratați. Dar pentru o privire mai atentă, acești ratați constituie imensa majoritate a muritorilor.

în adevăr. Putem defini ratatul ca un om care nu a atins în decursul vieții ceea ce și-a propus la optsprezece ani.

Cum forța de iluzionare la această vîrstă e formidabilă I. (cine și-a refuzat atunci meritele de poet, general, filosof sau rege?), se poate spune că oricine e ratat față de el însuși.

Pentru cei mai mulți, de la optsprezece ani înainte, viața e o 'Continuă scădere, un perpetuu compromis, care șterge în fiecare zi o aspirație și o înlocuiește cu o renunțare. Taine spune undeva: „De la douăzeci la treizeci de ani, omul, ou multă mîhnire, își gătuie idealul. Pe urmă trăiește sau crede că trăiește liniștit. Dar această / liniște e aceea a unei fete mari devenită mamă, oare și-a asasinat copilul.”

Dominique e un ratat, dar nu unul obișnuit. După iluzii care durează cîțiva ani, el se convinge că e un „mediocru distins”. E lucid și critic asupra forțelor și posibilităților sale. Atunci, fără să fie împins de societate, se retrage voluntar într-o viață modestă și ovasianonimă. După furtuni romantice, urmează viața calmă de familie, sfârșitul resemnat prin adaptarea la viață și la societate, cînd revoluționarul devine sot model, primar în satul său, dă sfaturi autorizate și e salutat de toată lumea. Ceva care seamănă cu sfârșitul din *Război și pace* al lui Tolstoi.

Prozaismul fecund îl împacă cu viața. O viață fără surprize, oare e rezultatul unei resemnări condensate, adoptarea silită a unei înțelepciuni burgheze, e epilogul carierei lui Dominique: omul oare nutrește speranțe mari, care le pierde zi cu zi, fiindcă se descopere inferior destinului său.

Analiza aceasta interioară a propriei mediocrități va înțelege-o orice om sincer sau sine însuși, care a trecut I prin chinuitoarele momente de îndoială proprie. Dominique realizează socraticul „cunoaște-te pe tine”. Aplicat asupra lui însuși, e un judecător necruțător. El ajunge la eroismul lucidității în propria apreciere. În această privință, Dominique e exact contrariul lui M-me Bovary.

Nici o autoiluzionare. Dar nici disprețul sau dezgustul de sine al romanticilor: pesimism ușor, reducere a cali-

taților • pînă la un nivel mijlociu, omenesc, obișnuit, rezonabil, începe viața tumultuos ca un erou byronian și o termină oa un personaj șters din Cehov. Prin sfîrșitul acesta cenușiu al unei ambiții de tinereță, *Dominique* e cel mai rusesc roman francez. El se poate compara și cu *Une vie* a lui Maupassant, dar nu trebuie uitat că și acesta din urmă i-a plăcut mult lui Tolstoi. Gustul lui Fromentin e desăvîrșit : nici o revoltă inutilă contra vieții ori societății, nici o acreală, nici o rancună, din contra, resemnare blinda, surizătoare. Se recunoaște, după repetate sforțări, mediocru și se consideră ca atare. Dar rămîne întrebarea dacă o mediocritate care se cunoaște e o autentică mediocritate. In orice caz, Fromentin a reabilitat mediocritatea. A descris tipul distins, aproape erotic al mijlociei superioare, filosofia modestiei înțelepte, a arătat cită perfecție potolită poate fi închisă într-o medie omenească. Origina lui contribuie la aceasta. Familia lui e de veche burghezie, din acea dîrză și viguroasă burghezie care a dat ce e mai bun Franței intelectuale. Atmosfera de tradiție relativă — nici închistată în cadre înmărmurite, nici lacomă de toate noutățile —, care respectă unele lucruri și ironizează restul, i-a dat măsura bunului-simț, a bunului-gust, a tactului decent. Într-o scrisoare de tinereță, el scrie : „Je voudrais paraître le plus simple possible, afin de détruire ce prejuge stupide; qui prete aux artistes des pretentions à rexeentrieite”.<sup>^</sup> Iar în *Maitres d'autrefois* (p. 3), găsim această declarație: „Je vous prie de ne pas y voir la marque d'un esprit frondeur qui viserait à se singulariser par des hardiesses et qui, parcouurant des chemins battus, craindrait qu'on ne faousât de n'avoir rien observe, s'il ne jugeait pas toii, à l'envers des autres”.

Romanul acesta al unei vieți pierdute nu cade în dezesperarea caracteristică literaturii ruse. Un 'Optimism, robust față de miraculoasa putere de vindecare a vieții e oarecum concluzia cărții. Augustin, care e filosoful romanului, îi ține lui Dominique următorul discurs : „La vie, croyez-moi, voilà la grande antithese et le grand remede à toutes les souffrances dont le principe est une erreur. Le jour ou vous maitrez le pled dans la vie, dans la vie reelle, entendez-vous bien, le jour ou vous la con-”

naitrez aves ses lois, ses necessites, ses rigueurs, ses devoirs et ses chaînes, ses diffioultes et ses peines, ses vrais douleurs et ses enchantements, vous verrez comme elle est saine et belle, et forte, et feconde, en vertu meme de ses exaotitudes.”

Viața consolează, pansează rănile, fiindcă, schimbînd fiziologia, deplasează perspectivele, aspirațiile, pretențiile, adică toată teoria cunoașterii. In fond, poate că distincția între ratat și ajuns e arbitrară, fiindcă de bătrînețe, care e suprema ratare, nu scapă nimeni.

Problema esențială din acest roman e aceea a fericirii. Vechii eleni au fost pe punctul să o găsească, creștinismul a făcut diversiune oa s-o evite, astăzi o punem din nou sub toate formele. Toate rețetele se pot reduce la două : le-am putea numi procedeul modest și procedeul îndrăzneț. Pentru unii, fericirea e liniște, lipsă de surprize, calm egal dena lungul zilelor egale. O securitate deplină imaterială și morală, care să poată standardiza viața în serii regulate, ca obiectele fabricate. Ideia: Iul burghezului francez e să se retragă la cincizeci de ani din afaceri sau din slujbă cu un capital onorabil. In împrejurimile Parisului își cumpără un pavilion cu grădină de flori și legume, pe care le stropște singur în flecare dimineată. Viața curge fără zguduiri, fără plăceri prea mari. E definiția fericirii după lord Palmerston, mi se pare : „viața tar fi suportabilă dacă n-ar exista plăcerile”.

Uniformitatea nu poate fi sursa nici unei bucurii. Psihologia, prin repetate experiențe, ne învață că plăcerea nu se poate percepe decît în baza unui contrast. O senzație care se repetă multă vreme dispare din pragul sensibilității. Trebuie o variație în stimulente oa să reapară. Plăcerea e relativă între senzația prezentă și conținutul f anterior al conștiinței.

Această lege de psihologie se poate aplica însă și în morală. O viață prea egală nu poate da fericirea. Ga să fii fericit, trebuie să fii numaidecît și nenorocit. Există un minunat principiu de variație în viață : riscul. Acesta crează contrastul de care avem nevoie ca să percepem mulțumirile. Die aici viața aventuroasă. Schimbarea veșnică La cadrului și a condițiilor, chiar cînd sînt periculoase.

I,;

• H

Ci-

III

De fapt, oavialerul de industrie care părăsește benevol o viață bună, penibil câștigată, pentru cine știe ce aventură obscură și nesigură, o face fiindcă „viața bună” îl înăbușă, fiindcă e nenorocit în ea. Regele din Thule, după o interpretare a lui Barres, a zvârlit cupa de aur, ultimia amintire de ia iubita lui soție moartă, naimiai fiindcă o avea de multă vreme, ca să varieze și pentru ceva absurd : „poivr voir l'eau se rider et pour soupirer”. Deosebirea între aventurier și burghez e' în reațiunea sensibilității. Celui dinții îi trebuie contraste mari ca să se miște : e un impotent cel de al doilea percepe diferențe mai mari, din variații mai m/ici.

O prejudecată foarte răspândită tafirmă adeseori că omul simplu e mai fericit decât omul complex. Noțiunea l de fericire nici n-are cum exista la omul simplu, care f n-are canavaua de contrast pe care se pat broda mulțu- •\* miriie. Lipsa sensibilității îi face imposibilă orice comparație între două măsuri afective. O viață vegetativă, J vagă și obscură, fără suișuri și ooborășuri, nu merită însă f numele de fericire.

Există astfel două feluri de a fi împăcat cu viața: I fericirea-seourdte, un fel de sinucidere lentă, și fericir-.J rise, sau fericirea burghezului și fericirea aventurierului.

Dominique le cunoaște pe amândouă, în două epoci J diferite ale vieții. Începe romantic, cu filosofia riscului. = Pe urmă, o analiză interioară îi arată că dispune de mdj-l ioaoc limitate. Senin și fără revoltă, se retrage la țară, devine tată de familie respectat de toată lumea. Nimeni nu bănuiește că în acest om așezat s-^au petrecut odaita^ furtuni de patimă. Dminique e un om complect : ounoiaște ambele metode pentru câștigarea fericirii. Se pare însă\*] că Fromentin înclină către metoda renunțării. Dominiquaiei șina găsit echilibrul cu rețeta vieții rarefiate, anemiiafel pînă ia virtuțile curente. Olivier, prietenul său, care el tipul omului îndrăgostit de risc, tînărul ambițios, cu sufeci cese mondene și sociale, o sfârșește lamentabil cu spter?] enul și sinuciderea. Ca și Jerome Coignard care moaref creștin pocăit, Dominique recomandă umilința, modestia^ resemnarea. "|

Acest roman al vieții pierdute începe, melancolic;

toamna, anotimpul preferat al lui Dominique, „fiindcă ea rezumă perfect toată existența moderată care se sfârșește într-4m cadru natural de seninătate, tăcere și regret”.

Ca realizare artistică, *Dominique*, romanul vieții mediocre care a vrut să fie eroică odată, atinge perfecția. Analiza vieții (interioare e desăvârșită. Spovedania lui Dominique poate sta alături de *Adolphe* și deasupra romanelor subiectiviste ale lui A. Gide. Calitatea analizei psihologice amintește uneori de Amiel. Dominique posedă „le don cruel d'assister à sa vie comme à un spectacle donne par un auteur”. Numai că observația interioară la Fromențin nu curge (anarhică, regulată doar de asociațiile de idei. Inteligența și gustul intervin. A. Thibaudet a avut dreptate să spuie că Doiminique se poate defini „coimime une vie repensee et mise à sa place par Tintelligence”.

Artistul plastic din Fromentin îi dădea toate indicațiile de proporție, limită, echilibru. Instinctul de veche burghezie îi oferea bunul-simț moral. Caracterul care a avut tăria să dea numai câte-o singură operă în trei genuri deosebite și-a dominat într-atât subiectul, încît l-a dus la condensarea maximă. E. Fromentin are spirit critic, e un cerebral care-și disciplinează sever materia artistică. Dar, spre deosebire de celelalte capete critice ale secolului, spre deosebire de Sainte-Beuve, Taine, Renan, care au încercat și ei câte-un roman, romanul său nu e un fruct uscat de luciditatea excesivă a creierului. La critică el adaugă „Les oorrections du coeur”, care dau seva vie literaturii adevărate. Mai adăugați și spiritul epocii care precipita dizolvarea romantismului și-și întorcea privirile către clasic. Toate aceste influențe fac din compoziția, gradarea și deznodământul lui Dominique elemente perfecte. Balzac a lăsat cantitativ o operă uriașă. Dar l'abbe Prevost ori Benjamin Constant au lăfeat câte un singur roman, și sânt totuși puncte importante de istorie literară. Pe lîngă acești din urmă romancieri se alăturază și pictorul E. Fromentin, care a scris, poate, numai ca să-și vîndă tablourile nesolicitate.

**THOMAS HARDY****(TESS D'URBERVILLE)**

Răsfoind în ore de vacanță romanul lui Thomas Hardy, m-am gândit la o aplicație a teoriei tensiunii sufletești la creația literară.

Psihologul francez Pierre Janet a introdus în studiul fenomenelor mintale un punct de vedere foarte fecund. El a arătat că energia noastră psihică suportă diferite oscilațiuni. Nu sîntem tot timpul la același nivel de încordare spirituală. O simplă observație ne poate arăta că tendințele care însuflețesc viața sufletească se găsesc, într-un *moment* sau altul, în diferite grade de activare. După ele se poate măsura și sănătatea noastră psihică. O primă etapă ar fi starea de latență : dispoziții vagi, virtuale, promisiuni de realizare, care rămîn în stare de proiect inconștient. Un grad mai ridicat de tensiune e acela în care (tendințele se transformă în cuvinte interioare. Nu e vorba încă de realizarea propriu-zisă, de acțiune făcută «din fapte, din gesturi, ci de un limbaj interior, în care individul își povestește sie însuși ce are de făcut. Vorba și anexa ei, imaginea, înlocuiesc ca derivativ acțiunea. Ea e o promisiune de a face. În același timp, e o reprezentare mai mult sau mai puțin concretă a activității.

Urmînd scara ascendentă a intensificării tensiunii psihice, ajungem la un alt stadiu: acela al dorințelor și eforturilor pe care Janet le consideră ca jumătăți de realizare.

în fine, deasupra tuturor vine săvîrșirea propriu-zisă. Ea satisface tendința primitivă și pune capăt latenței, vorbei interioare, efortului și dorinții.

Sănătatea sufletească supremă se întrupează numai în acest grad de tensiune, care e realizarea. Bolnavii, deprimații nu cunosc deliciile precise, savoarea robustă, suculentă a vieții de acțiune. Numai oamenii tari o cunosc. Ei singuri știu gustul sentimentelor de plenitudine, de satisfacție, de libertate, de bucurie care o însoțesc. Cei alții se frămîntă în spasmurile neputincioase pe oare le dă orice neizbutire : sentimente de lipsă, de spaimă, de oboseală, de proprie indignare.

Sănătatea sufletească desăvîrșită, reprezentată de ultimul grad de tensiune, se caracterizează printr-o perfectă funcționare a ceea ce Janet numește „la fomction du real”, adică adaptarea, ajustarea exactă la realitate.

„Omul evoluează veșnic, spunea el, și de aceea trebuie oa în fiecare moment al vieții să îndeplinească un act nou, să se mențină într'un acord permanent cu realitatea schimbătoare. E ușor de observat că operațiile pur mintale, amintirile fără aplicație practică, reveria, raționamentele gratuite aparțin unui nivel inferior de activitate și că aceste operații devin dificile de îndată ce se găsesc în legătură cu o acțiune executată în mod real.

**Credința în realitate** se leagă direct de execuția voluntară... Trebuie să mai ajutăm\* la aceste acțiuni complexe **sentimentul momentului prezent**.

Fără îndoială nu toate persoanele sînt în stare de a forma această noțiune a prezentului : ea nu aparține decît indivizilor capabili de a construi amintiri și de a le clasa. Dar astfel de spirite au nevoie de un semn pentru a aplica evenimentelor noțiunea de prezent și ele întrebunțează în acest scop tocmai caracterul complex și real al actului săvîrșit : azi se deosebește de ieri printr-un coeficient mai ridicat de acțiune.

în fine, a ști să te bucuri de prezent, de ceea ce e frumos și bun în el constituie o operație mentală foarte apropiată de atenția la realitate/'

\* Desigur *adăugăm*; „ajutăm” e un franțuzism scăpat în grabă.

Așadar, oa să rezumăm pe psihologul francez, sănăta-  
tea sufletească se măsoară după gradul de încordare psi-  
hică, de la simpla latență, la vorba interioară, la dorință  
și pînă la acțiunea complexă și propriu-zisă. Aceasta din  
urmă, caracterizată prin *funcțiunea* realului, prin credin-  
ța în realitate, formează maximum de energie. Un om e  
cu atît mai sănătos, cu cît se confundă cu realitatea, cu  
cît crede în ea. Din contra, visătoarea stearpă, subiectivis-  
moil, aolismul, introspecția înseamnă o fază inferioară din  
punctul de vedere al tensiunii.

Cetiți acum romanele lui Thomas Hardy. Ceea ce im-  
presionează brusc încă de la început e lipsa totală de  
egotism. Autorul nu-și pîndește viața interioară cu acea  
stranie ipohondrie a lautoanalizatorilor, gelos de toate trans-  
formările fugitive ale sufletului său. El nu e îndoit, în-  
tors, înăuntru către viața interioară oa să-și măsoare sen-  
zațiile, să-și scurteze emoțiile, să se lase dus de valul  
molatec al unui vis necurmat.

Sufletul lui Thomas Hardy e proiectat în afară, func-  
țiile sale perceptivă sînt îndreptate ca o lunetă de ob-  
servație asupra lumii exterioare, Romancierul englez,  
prins de o obsedantă curiozitate a exteriorului, pare că  
a uitat complect eul său.

Exteriorismul e facultatea principală a lui Thomas  
Hardy. Natura, oamenii, arta, în fine, viața în general  
îl pasionează pînă la complectă uitare de sine. E ca un  
om care, ieșind în cerdac oa să privească o procesiune  
în stradă, rămîne acolo ceasuri întregi și, urmărind cele-  
lalte mișcări ale străzii, uită, complect că a început un  
lucru în casă.

Dacă ar trebui să definim prin contrast, am indica  
pe Mauriice Barres, cu al său „culte du moi”, pe Marcel  
Proust ori pe Amiel, veșnic proiectați înăuntru, oa pe  
caracterele exact antipodice lud Thomas Hardy.

Theophile Gautier, exasperat de filosofia kantiană,  
care nega cunoașterea deplină a realității, a spus indignat  
' cu naivitate de (artist, puțin deprins cu elucubrațiile spe-  
culative : „Je suis un homme pour qui le monde exte-  
rieur existe”. Voia să spuie prin aceasta că singurele sale  
bucurii îi vin din afară : culori vii, sunete mlădioase,

acorduri fericite între ele, și nu din schimbările caprici-  
oase, întunecate de Misteța dispoziției sufletești.

Un om bine dispus e un om oare se uită pe sine. Aces-  
ta e Thomas Hardy. Consideră cu atîta simpatie curioa-  
să orice fenomen din realitate, îi prinde secretul existen-  
ței sale cu așa precisă ghicire, încît starea de spirit a ro-  
manelor sale sau, în termenii lui Janet, tensiunea sa su-  
fletească e așa de ridicată, de entuziastă, că parcă ar fi  
într-o stare foarte apropiată de aceea pe care, noi ceilalți  
muritori, n-o avem decît în momentele de la începutul  
beției ori în primele faze ale dragostei, când ne îndră-  
gostim de tot universul, când totul ne apare interesant,  
simpatic.

Ca nici un alt scriitor, Hardy, așa de amoretat de re-  
alitate, își stimulează cetitorii. El are virtuți analoage cu  
ale stricninei, specificul nervos care ridică tonalitatea su-  
fletească a deprimărilor pînă la interesul lumii exte-  
riore.

Valoarea romanelor lui Hardy e înainte de toate te-  
rapeutică. Igiena sufletească ni le recomandă ca pe un  
excellent tonic.

E alșa de evident raportul realitate=sănătate, încît e  
de ajuns ca să scadă oricît de puțin tonusul vital pentru  
ca să ne dezinteresăm de ceea ce ne înconjoară, pentru  
a ne adânci, ipohondri sumbri, în toate simptomele, rea-  
le ori fictive, ale vieții interioare.

Din această excelentă sănătate reiese la Thomas Har-  
dy, alături de exteriorism, și morala sa. Realismul pre-  
supune altruism. A te interesa de ceea ce te înconjoară  
înseamnă a te transpune în alte stări de spirit și a uita  
pentru moment pretențiile, veleitățile, aspirațiile pro-  
priei.

Inspirată de un ipocrit spiritualism, morala a elimi-  
nat multă vreme, cu dezgust și indignare, igiena. Dar  
dacă morala înseamnă poate, înainte de orice, sincerita-  
te, trebuie să privim lucrurile în față și să întronăm,  
fel acolo unde trebuie, igiena — adică sănătatea.

Adevărul e că nu poți fi perfect moral fără a fi per-  
fect fericit, vreau să zic sănătos. De îndată ce-ți lipsește  
ceva, începe pizma, gelozia, invidia, răutatea. Insuficien-

ta, care în societate produce revoluții, poate pregăti și în psihologie morala viitoare. Ea nu poate păstra, însă, pe cea prezentă. Acest lucru nu l-au înțeles bine decât doi bolnavi : Nietzsche și Guyau. Guyau, cu umilință și resemnare, Nietzsche, cu aroganță și delir, acești doi clienți de sanatoriu ne-au predat secretul lor, câștigat după o justă echivalență, care dă măcar gândire acelor care nu pot avea viață. Ei ne-au învățat, oonjurându-ne — spre binele nostru — să ne conformăm, că bunătatea, altruismul, devotamentul reies dintr-o excelentă construcție organică. Nu știu cine spunea : e greu să fii drept fără o excelentă digestie. Adevăr de maestru de gimnastică, totuși adevăr.

Acel „trop plin de vie” singur ne poate da, alături de funcția realului, și generozitatea. Nu poate exista simpatie pentru alții când trupul e înfiorat de febră ori străpuns de junghiuri.

Thomas Hardy, însă, e așa de sănătos că iubește nu numai oamenii cu infinitele lor diversități, fiecare cu specificul său, dar animalele, insectele, natura, obiectele neînsuflețite.

Simpatia sa, ca și viața se revarsă din veșnice excedente, din prisosuri neutilizate : un nabab miliardar care cheltuiește fără grijă pe orice, pe nimic, fiindcă știe că n-o să sărăcească niciodată.

Guyau a visat o morală fără obligație și fără sancțiune, o morală care ar reieși nu din articolele codului penal, și nici din canoanele opiniei publice, care blamează cu regulă și metodă și recompensează la fel, dar dintr-o exuberanță, dintr-o izbucnire de viață și de tinerețe oare? nu poate fi decât bună, generoasă, fiindcă provine din energiile de lux, din rezerve indiferente egoismului propriu, deplin săturat.

La aceeași morală subscrie și Thomas Hardy. De aici, păgînismul, naturismul său. Oa și Rousseau, el detestă societatea și civilizația. Omul naturii e brutal, dacă vrei, dar nu e pervers. Natura, adică viața, când e intensă, nu poate să nu fie și generoasă. Nu mai e nevoie atunci de legi, de oprinare, de obligații, de sancțiuni. A stăvili viața prin artificiale legi sociale e o crimă. Mai devreme J ori mai târziu, ea izbucnește, sfarmă și-și face loc.

Societatea diformează. Ea creează conflicte dramatice, mutilînd înconștient vîlăstare de viață așa de curate, așa de plăpânde, așa de suave, cum e Tess d'Urberville.

Alee d'Urberville, seducător cinic, egoist impudic, e mesagerul moralei sociale. Tess e imaginea răzlețită a bunătății naturale. Perfecțiunea îi vine din natură, și tocmai de aceea societatea, cu legile grosolane, n-o pricepe și o elimină.

Păgînismul naturist, caracteristic moralei lui Hardy, e vizibil peste tot. Iubește natura și o descrie cu o pasiune de citadin, care e silit să trăiască departe de ea. Romanele sale sînt rurale. Aproape toate se petrec într-o singură provincie, în Wessex. Regionalismul său e semnul după care-i putem interpreta sufletul —, acel suflet pe oare nu l-a înălțat ca pe un idol, pe care, din contra, l-a neglijat, voit, pînă la negație, ca pe un neînsemnat detaliu în restul naturii, acordîndu-i aceeași însemnătate ca celorlalți oameni, cîmpiilor, insectelor, munților și vărilor și, poate, ceva mai puțină ca tuturor acestora.

Pe cetitorul de rînd, ca și pe cel cult, îl impresionează fatalitatea oarbă oare urmărește eroii romanelor lui Hardy. Nu există nenorocire de care divina Tess d'Urberville să fi fost ferită. La urmă, după ce-și pierde onoarea și iubirea, ajunge și la eșafod. În alte române, ca în *Primarul din Casterbridge*, în *Obscurul Jude*, în *întoarcerea la locul natal*, același lucru. Eroii marelui romancier englez sînt urmăriți de un implacabil destin. Cîteodată Hardy se apropie de neverosimil prin soarta aspră pe care o dăruiește personagiilor sale.

Viața eroilor de roman formează ea însăși o problemă literară. Se pot face și aici clasificări și delimitări.

A. Thibaudet distinge undeva trei tipuri de eroi : eroi dominați de *întimplare* (tipul Ponson du Terrail, unde cele *mai* extravagante aventuri, căzute ca din cer, schimbă veșnic, oarecum din afară, din lumea evenimentelor, viața personajului), *eroi cu soartă* (tipul Dumas-pere, unde capriciul evenimentelor e influențat pînă la un punct și de caracterul personajului), în fine, *eroi cu*

*destin* (tipul Tolstoi, Flaubert : *M-me Bovary* aba, în oare totul e determinat de psihologia omului, de structura sa sufletească).

În care categorie trebuie să-i așezăm pe Hardy ? Credem că în aceea intermediară, a eroilor cu soartă. Personagiile sale au desigur o psihologie remarcabilă, caractere tari, bine desenate. Ele sînt, însă, mai totdeauna produse naturale, spontane, în luptă cu prejudecățile sociale și modificate de acestea. Sînt firi blînde, idealiste, pe care mediul social le distramă. Hardy nu e indulgent cu oamenii pe care-i creează. Evenimentele sînt, de obicei, mai tari ca dînșii. De aici fatalismul său. Dar acesta nu e pesimism și nu contrazice deloc sănătatea romanelor lui Thomas Hardy.

Un om sănătos, normal, e foarte aproape de religiozitate. Nu există popor tînăr fără religie. Însă aceasta e o interpretare a vieții, deci a destinului. Grecii, poporul echilibrat, normal prin excelență, au agitat problema fatalității mai mult ca oricine.

Euripide sau Eschil nu erau, desigur, produse de decadență.

Frica de viață, frica de fericire, mai ales cînd e vorba de ființe nevinovate, inocente în lupta cu un cerc social, e normală. Ea se poate transforma chiar într-o interpretare religioasă a soartei, în ideea că nenorocirea, oa și fericirea, fac parte din lumea aceasta.

Nu trebuie să mai uităm că Hardy e protestant. Nicăieri ca în această religie nu se vorbește mai mult de predestinație.

Fiecare din oameni iare un rol anumit, pe care trebuie să-l joace pînă la epuizare și de care nu poate fi scutit cu nici un chip.

Înfrișarea morală compensează astfel păgînismul lui Hardy. Ea e filosofia obișnuită a omului normal, fără să fie beoțian.

Ea nu dezmente latitudinea morală obișnuită a majorității scriitorilor englezi : realismul moral, adică subordonarea la natură, temperată de religiozitate și inchietu-

În această viață proaspătă, candidă fără puerilitate afectuoasă fără sentimentalism, intimă fără fațadă, nare ce căuta aternerea egotismului său a *m<sup>n</sup>S<sup>^</sup>* M latin, mai ales francez.

Romanele lui Hardy sînt lundle fără grijă, de vacanță plina de soare, ale literaturii. vacanța

1925



E greu de găsit în literatura europeană contemporană o personalitate mai discutată. Aici, admiratori fervenți, discipoli creduli pînă la religiozitate : e cazul lui Jacques Riviere și a multora din grupul *Nouvelle revue française*. Dincolo, dușmani implacabili, livizi de ură și de dispreț, cum e bunăoară Henri Massis. Pe de o parte, unii oare anunță în Gide una din cele mai adînci conștiințe morale ale timpului, pe de altă parte, în celălalt lagăr, alții care-l denunță ca pe un alt Socrate modern, cu spiriturf satanic, imoral prin excelență, ca un corupător cinic al tineretului.

Motivele acestor atitudini, pe cît de fantastice, pe atît de opuse, se găsesc pînă la un punct în însăși opera lui Andre Gide. Oricine vrea să-și facă o idee generală desș pre opera acestui scriitor, dacă nu o adîncește după uua contact de ani de zile, printr-o inițiere veritabilă, rămî- ne profund nedumerit.

Contradicția părților care o compun, contradicția aniiJ me voită, urmărită parcă cu voluptate, e ceea ce poate! constata mai întîi oricine. Nicăieri nu va putea găsi eiJ neva un dualism constitutiv, organic întregu opere, cai în doctrina lui Andre Gide.

Pe prima pagină a unei mici crestomații a bucățiM sale cele mai caracteristice se găsesc ca moto următoaj rele cuvinte : „Les extremes me touchent”.

Iată cîteva din aceste contraste. Mai întîi, unul tem- peramental ereditar : se ciocnește în Gide omul de nord ou omul de sud. Mama e normandă, dar tatăl din Lan- guedoc. Febrilitate, senzualitate, imaginație, cu un cuvînt, apanagiile meridionalului sînt ținute în frîu, combătute i de ponderanța, reflecția, prudența septentrionalului. Apoi educația. De la mama catolică a învățat ideea de auto- ritate și infailibilitatea dogmei, dar și spiritul iezuit de convenție și de ipocrizie ; de la tatăl protestant, indivi- fr dualismul dus pînă la anarhia sufletească, viața inter- ' < oară, seriozitatea, spiritul moral. Cîteodată chiar puțin | filistinism, puritanismul moravurilor.

Acestui conflict între două secte ale aceleiași credin- te i se adaugă un altul, între două religii în adevăr an- tipodice.

Cîteodată, A. Gide pare încarnarea celui mai pur pa- ir gînism.- Grecia antică și idealurile ei sînt proslăvite. „Că Omul e născut pentru fericire ne învață cu siguranță în- treaga natură. Numai sfortărea către voluptate fecundea- liză planta, umple stupii cu miere și inima omului de bu- nătate.” S-ar zice un vers din Lucrețiu. Dar mai departe, |betitorul are dreptate să nu mai priceapă nimic cînd ce- Pteste : „il s'agit de contempler Dieu du regard le plus 'clair possible et j'eprouve que chaque objet de cette terre pjque je convoite se fait opaque, par cela meme que je tlf convoite et que, dans ceit instant que je le convoite, ljlle monde perd sa transparence, Dieu cesse d'etre sensi- |tle à mon âme et qu'abandonnant le createur pour la Ecreature, mon âme cesse de vivre dans reternite et perd ipoissession du royaume de Dieu”. Dacă n-am ști că au- Ișorul e Gide, am zice că e Sf. Tereza. Lucrețiu și Sf. Te- Kșza : nimeni nu va nega că sîntem în fața unei bizare ^compoziții sufletești. Puritan și voluptuos.

Să mai amintim și de alte contradicții mai mărunte iin această operă ? De pildă, de aceea între naționalism și internaționalism, între doctrina care recunoaște spe- Ițifical național al operei și cealaltă care vorbește de ne- cesitatea influențelor internaționale, de depășirea grani- felor culturale și de adaptarea la spiritul continental ? Șau de teoreticianul care declară opera de artă perfect Inutilă, străină de aspirațiile morale și sociale, și de ace-

hi

lași teoretician oare arată magistral cum opera de artă e subordonată idealurilor sociale ale publicului, atunci când spune așa de minunat că „roevvre d'art est une fiatte-rie” ?

Toate facultățile sufletești ale lui A. Gide sînt duble : J cuprind în ele, în orice moment, teza și antiteza. Creștin și păgîn, catolic și protestant, cast și voluptuos, naționalișt și internaționalist, orgolios și umil, A. Gide prezintă I exagerat pînă la simbol peisajul acelor disocieri de per-sonalitate care par a constitui caracteristica omului con-temporan, complex pînă la anularea caracterului.

Acțiunea unifică în fiecare moment, pentru că nu-i e dat să aleagă. Intelectualitatea, din contra, împrăștie și diversifică, justificând și tranispunîndu-se în fiecare I stare de suflet pe care și-o închipuie. Omenirea, cu cît I e mai intelectuală, cu atît se îndepărtează mai mult de I caracterul tip, vreau să zic latin, simplist și oțelit, decis | veșnic fără alegere, minat de un singur principiu.

Din acest dualism reiese la Gide o permanentă ezi-tare între alternative egal de dorite. „N-am știut nicio- j dată să renunț la nimic.” „Tot ce-mi pare delicios mine I ostil.” „N-am avut niciodată o fericire pe care rațiunea I mea isă nu o dezaprobe.” Contradicția sa interioară își | caută și găsește afinități în istoria literară. În primul ; rînd ou Baudelaire, a cărui frază vestită o citează veșnic : „ii y a dans tout homme deux postulations simiultanees: une vers Dieu, l'autre vers Satan”.

Oricît ar fi de unitar un caracter, el nu poate scăpa contradicției, fiindcă sufletul omului nu e o ecuație, mate-matică. Dar contradicția normală e *succesivă* : voi face. mîine ceva care să combată ce-am făcut azi. E rar, ex- trem de rar, ca un om să se contrazică *simultan*. A. Gide > concepe însă perfect această contradicție simultană. Aid stă și predilecția lui pentru Dostoievski, prin care snaj definit într-o carte de critică. Stavroghin din *Poseđații* spune undeva : „Pot, după cum am putut totdeauna, săJ simt plăcerea de a face o acțiune bună. Dar în același î timp simt la fel plăcerea să fac o acțiune rea.” Și Gide | își însușește această neînțeleasă particularitate a oarac-ferului rus.

Discontinuișmul moral, bazat pe un organic dualism, reprezintă la Gide același caz de conștiință cu ceea ce numea M. Proust : „Les intermittences du coeur” și jus-tifică în ordinea morală și literară discontinuișmul filo-sofic, antideterminist și liberator, fundat pe autonomia voinței și reprezentat de Renouvier, Boutroux și Berg-son.

E firesc astfel ca Gide să aibă antipatie pentru ca-racterele prea hotărîte, unificate, simpliste, excesiv de-sinate printr-o exagerată abstracție, așa cum au făcut Corneille ori Balzac. A. Gide vrea în literatură, ca și în viață, mai multă fluiditate, mai mult vag, mai mult ne-așteptat. Sufletul i se pare mai mult o schiță decît un tablou isprăvit.

Cînd e vorba de săvîrșit o acțiune, nehotărîrea aceas-ta devine aproape dureroasă : A. Gide a apărat ideea de permanentă *disponibilitate*, fiindcă fiecare din noi simte nevoia să-și teoretizeze slăbiicdunile. El n-a făcut nicio-dată parte din vreun partid ori clică. N-a apărat constant nici o dogmă. A fost puțin timp simbolist pe lîngă gru-pul *Mercur de France*, dar l-a părăsit repede. S-a afiliat apoi la neoclasicismul de la *Nouvelle Revue frangaise*, dar, după oum spune el însuși, l-a părăsit tocmai cînd a simțit că începe să aibă influență asupra lui. Are o groază teribilă să se decidă, să se fixeze, să se limiteze. H. Massis îl definește : „l'homme qui se refuse” (*Juge-ments*, voi. II). O idee nu-l atrage decît numai fiindcă trezește altele. După cum spune discipolul său Jacques Riviere : „Une idee, pour Gide, e'est surtout plusieurs autres” (*Etudes*). El singur mărturisește : „Mi-e frică să nu mă compromit, vreau să spun să nu limitez prin ceea ce fac ceea ce aș putea face, mi-e frică să mă gîndesc că fiindcă fac lucrul acesta nu voi putea face pe celălalt”. Din aceeași cauză ne spune în altă parte că iubește mai mult foamea decît mînoarea, din aceeași cauză ne declară că în loc să facă singur o acțiune, preferă să împingă pe alții s-o facă.

Din acest punct de vedere, ideea de disponibilitate ia la Gide o semnificație geografică. Nici un francez cu oroa-

rea caracteristică a rasei n-a iubit călătoria ca el, tocmai ca să nu se fixeze. Cum zice Francis Jammes :

*Gide qui toujours flotte et revient d'Italie.*

În ultimele sale opere, în special în *Les Caves du Vatican*, disponibilitatea se transformă în *imotivare*. De la starea de suflet care admite toate motivele, care ezită între toate, neștiind să aleagă nici unul, pînă la aceea care admite că se pot comite acțiuni complete gratuite nedeterminate de nimic, e numai un pas. A. Gide spune undeva : „L'homme, c'est un animal capable d'une action gratuite”. În *Les Caves du Vatican*, eroul principal Lafcadio comite o crimă imotivată: azvîrle pe un călător oare stătea în fața lui pe fereastra trenului numai din exces de viață. Comite o crimă fiindcă era bine dispus. Dealtfel, după el, răul, ca și binele pot fi făcute complet dezinteresat, complet gratuit : „Le mal, ce qu'on appelle le mal, peut-etre aussi desinteresse, aussi gratuit que le bien. On le fait par luxe, par besoin de depenser, par jeu.” E tocmai cazul lui Lafcadio. din *Les Caves du Vatican*.

Un spirit sfîșiat în direcțiuni contrare pînă a nimici între ele toate pornirile, un suflet așa de neutralizat încît pare nemotivat, incapabil de credințe, măcar de năzuinți tari, veșnic disponibil fiindcă nu se determină la nimic din frică de limitare, așa de neutralizat încît apără și susține nemotivarea, nu poate fi un creator. Spiritele fecunde au la bază o structură simplă și unificată. Dar Gide n-are tocmai aceasta. De aici *sterilitatea* sa literară. Ceea ce confirmă această neputință de creație e ascendentul pe care-l exercită asupra sa „figurile colosale” ale marilor creatori : Dickens, Tolstoi, Fielding, Goethe, Dostoievski. Neputințioșii adoră forța. Jacques Riviere, care prezintă atîtea afinități cu maestrul său, blazat de romanele anemice de autoanaliză cerebralizată, în genul lui *Dominique* de Fromentin, exclamă : „il nous faut un roman gros coirne *Monte Cristo*, imprime sur du mauvais papier”. Chinuit de imaginea marilor romane pline de viața faptelor, Andre Gide se muncește să producă ceva în genul lor și scrie tîrziu *Les jeux-monnayeurs*.

Nimeni nu poate suporta la infinit o stare de suflet anarhică. Nimeni nu-și poate perpetua descompunerea sufletească, lupta și ciocnirea interioară. Din asemenea zburcături trebuie să iasă o nevoie de ordine, o supunere, o aservire a celorlalte elemente de către unul singur, oare să le domine. Gide a vrut să-și introducă disciplină în suflet, impunîndu-și legea protestantă. Această normă i-o oferea educația, atmosfera severă, puritană în care crescuse. Toate instinctele au fost atunci comprimate, inhibiționate de către curățenia morală a protestantismului. De la Freud, însă, știm că orice inhibiție nu se exercită, mai ales la naturile vii, exuberante, fără o serie de inconveniente. Tendințele cărora nu li s-a dat satisfacție se vor răzbuna mai tîrziu sub o formă sau alta. Că Gide s-a agățat de această funie de salvare pe care i-o oferea educația sa protestantă, de acel „refoulement” al celorlalte tendințe, ne-o dovedește, în primul rînd, clasicismul său. Pentru dînsul, arta clasică e o disciplină severă oare înfrînează toate pornirile, canalizîndu-le într-un anumit sens.

Clasicismul suprimă unele impulsii și domină ialtele : „Le classicisme c'est l'art d'exprimer la plus en disant le moins, c'est un art de pudeur et de modestie” ; sau : „Chacun de nos classiques est plus emu qu'il ne laisse paraître d'abord”. Clasicismul e o regulă de stăpînire, de ascetism : „Le classicisme est un romantisme dompte”.

Dar arta clasică nu e o simplă manieră tehnică, o preocupare estetică pură. Ea are rădăcini adînci în însuși temperamentul scriitorului, explicînd nevoia de autoînfrîngere așa de necesară firii lui Gide : „Mallarme m'enseigne à reporter *Videe contrainte, si indispensable à ma nature* tonte dans l'oeuvre d'art et dans une sorte d'obligation artistique”.

Dar cum spuneam mai sus, această înăbușire a vieții sufletești nu se lasă nerăzbutată. Disciplina severă nu poate suprima complet impulsunile. Cel mult le *derivă*, dînd un alt curs, o altă ieșire tendințelor primare.

Henri Massis, într-un remarcabil studiu despre Gide din tomul întii al operei sale *Jugements*, caută să prezinte pe Gide ca pe un spirit diabolic, satanic, înclinat

către perversitate. Massis pleacă de la un punct de vedere moral teologic. Lucrurile nu sînt așa de simple. În orice caz, ele au o adîncă semnificație psihologică. Ceea ce apare drept diabolism e efectul unei derivațiuni psihice, a unei abateri a vieții sufletești pe o altă cale decît pe cea obișnuită, din cauza comprimării educației sau a unor convingeri raționale. Într-un epdsod din *Les faux-monnayeurs*, ultimul său roman, A. Gide ne prezintă cazul unui copil cu asemenea viții, tratat după metoda psihanalitică. Se vede că doctrina lui Freud îl preocupă.

Gustul său pentru straniu, pervers, se explică prin această derivare. Freud ne învață că nesatisfacerea, comprimarea instinctului sexual aduce cu ea transformarea acestuia în derivative spirituale: artă, religie, morală. A. Gide este de aceeași părere: „A l'origine de chaque reforme morale, nous trouvons itoujours un petit mystere physiologique, une insatisfaction de la chair, une inquietude, une anomalie”.

O mulțime de preferinți, de înclinații ale sale confirmă această diagnoză. Printre altele, *curiozitatea*. Numai un protestant ținut multă vreme departe de viață și de misterele ei poate arăta o asemenea lăcomie de cunoștință. E cunoscută curiozitatea fetelor bătrîne sau a domnișoarelor de pension prea claustrate. Gide, căutînd să cîștige un timp pierdut prin interdicțiile unei educații prea severe, vrea să cunoască totul: stări de suflet, peisaje, locuri, popoare, dar mai ales aspecte rare, misterioase, din acelea care se ascund. Copilului căruia i s-au acoperit o mulțime de lucruri multă vreme i se pare că totul conspiră ca să-l mistifice, să mascheze fenomenele. El vrea să afle totul, să știe totul. „Assumer le plus possible d'humanite”, iată strigătul lui Gide.

O altă preocupare care trădează caracteristica de mai sus e aspirația lui către *sinceritate*.

În adevăr, sinceritatea nu devine o valoare decît pentru un om silit să mintă, după cum libertatea nu devine o valoare decît pentru un arestat. Protestantismul în Franța nu e o religie oficială, ca în Germania. E o simplă sectă minoritară și persecutată. Dar o sectă persecutată nu se menține decît printr-o serie de măsuri riguroase. Nu e permisă nici o slăbiciune. O serie întreagă

de principii de etică întunecă adevărul. Cînd protestantul pierde credința, el vrea să înțeleagă, să priceapă adevărul, vrea să aibă o conștiință veridică pe deasupra minciunilor anume ticluite, a credințelor ipocrite. El simte o sete de cinste și sinceritate. Omul oare și-a refuzat, care și-a alungat oa nefaste atîtea stări sufletești din conștiință în numele moralei, în ziua cînd deschide ochii mari și înțelege, recheamă toate sentimentele și pasiunile nedreptățite, le încetățenește în suflet, le dă drept de viață. Sinceritatea, care după Gide înseamnă dreptul de a gîndi și simți *orice*, chiar și gînduri stigmatizate ca criminale, e problema centrală a conștiinței sale. Îl preocupă peste tot. O găsim ca o obsesiune și la discipolii săi. Într-un articol din *Nouvelle Revue frangaise* (1912), intitulat *Sur la sincerite envers soi-meme*, Jacques Riviere definește sinceritatea ca și Gide: „Etre sincere, c'est ne point choisir, c'est avoir toutes les pensees”. De aici o profundă toleranță nu liumai față de pasiuni, dar și de viții, și încă o indulgență totală, înfîlînită numai la ruși, față de decăderea totală. Mi se pare chiar o atracțiune către decădere.

Un ziar englez spunea despre A. Gide că e un geniu ratat. Desigur. Dar aceasta tocmai din cauza profundelor, nieregularități din sufletul său, neregularități care îl indică însă oa pe reprezentantul haosului actual, fiindcă se potrivește cu el prin complexitate și contradicție. În fond, Gide face parte din marea familie de reformatori și individualismului oferită de protestantism: Luther și Rousseau. Un critic german îl consideră ca un revoluționar. El nu ne dă o morală nouă, dar prepară terenul pentru una oare va veni. E apostolul provizoratului postbelic, al perioadei de răsturnare a tuturor valorilor în așteptarea altora. Ca să poți crea o morală nouă trebuie ca deocamdată să nu ai nici una. „Il faut etre sans loi, pour eoouter la loi nouvelle”, scrie el, și indică schița unei morale actuale pentru timpuri tulburi. E aceea bazată pe ideea sincerității totale, a legitimării oricărui act Vsufletesc, voit ori dorit, adevărat, după legile organice.

<sup>1</sup> E. Curtius, *Uber Andre Gide, Neue Rundschau, 1922.*

ii

m.

1

iiii

ii

H

iii

iiii

11

iiii -

Morala veche avea la bază întotdeauna un principiu, o dogmă, o prejudecată, adică o ipocrizie. Orice imperativi categoric ni se impune din afară, ne silește să primim un adevăr oare nu ne convine decât în parte, pe care nu l-am creat cu resurse proprii, pe care, adeseori, organismul nostru îl refuză. Gide vrea justificarea oricărui gest, exprimarea oricărui gând : anarhia totală. Se înțelege că aceasta e imposibil, deoarece nimeni nu poate trăi moral fără să *aleagă* ceva, fie acel ceva chiar răul. O morală care admite totul implicit suprimă totul. E o doctrină de viață scurtă, expresia primei reacțiuni contra principiilor, prejudecăților, ipocriziilor. Cum am mai spus, e un provizorat moral. In orice caz, ea nu e lipsită de un anumit eroism, de o anumită grandoare. Ea dizolvă filistinismul; mincinos, cu virtutea sa adeseori suspectă. Reabilitând păcatul, el aduce un suflu de nou creștinism, de adevărat creștinism : acela care iese victorios și pur după ce a epuizat adâncurile abisurilor.

Numai despre un om cu experiență, ros de viață și de grozăviile ei, se poate spune că e moral. Candoarea e nesigură, fiindcă conține în ea atâtea posibilități misterioase, despre care nu putem ști niciodată unde vor duce. O femeie de treizeci de ani pocăită e mai morală ca o fațadă optsprezece ani care n-a avut ocazia să păcătuiască.

Thomas Mann observă undeva că toți marii moralisti au avut o viață plină de viții și greșeli, iar în aceeași ordine de idei, Rathenau spune undeva că americanii nîsînt interesanți fiindcă n-au păcate. Aceste observații confirmă cele de mai sus. Americanii sînt ca fecioarele: misterioși. Nu poți ști de ce sînt capabili într-o zi. Ei au crima înainte. Ea îi pîndește. Inspiră mai multă securitate! rușii, care au răul în urmă.

1926

#### NOTE DESPRE RAINER MĂRIA RILKE

O informație oarecare de gazetă ne anunța că poetul Rainer Măria Rilke a murit de leucemie, în castelul în care se retrăsese. Notița e pură și simplă, fără semnificație. Atîtea adevăruri care mișună în jurul nostru sînt inconștiente de simbolul lor ! Gazetarul care a inserat faptul divers nu-și dă seama că rîndurile lui iau proporție de teorie estetică. E ca și cum un negustor ar înveli peștele pe care-l vinde în manuscrise de autor celebru. (Lucrul s-a întîmplat.)

Leucemia (excesul globulelor albe) era „boala” lui Rilke. Dacă au mai avut-o și alții e o întîmplare. Era numai boala acestui palid, eterat și îngeresc trubadur. Versurile lui sînt ale unui poet fără sînge. O idee obsedantă a lui Rilke era aceea că fiecare trebuie să moară de moartea lui proprie. Acei oare i-au surprins sfîrșitul povestesc că poetul refuza medicamentele ultime, fiindcă voia să moară de moartea lui, nu de aceea a medicinei. Dar Rilke a uitat fîlă gîndeasă (cine știe ?) că poezii mor, dar mai ales tră-’lese prin boala lor. Oricine a cetit versurile acestui cîntareț cu sînge alb își dă jeama ce formidabilă explicație a operei sale oferă fiziologia. In acest caz, victoria materialismului e ofensator zdrobitoare cînd gîndești că :

*Chemins qui mènent nulle part  
entre deux pres,  
que Von dirait avec art  
de leur but detournes.*



*Chemins qui souvent n'ont  
devant eux rien d'autre en face  
que le pur espace  
et la saison.*

(Vergers)

n-au fost scrise decît fiindcă globulele albe întreceau pe cele roșii cu cîteva milioane ! Dar iată că limfatismul se găsește aici în corelație strictă cu genialitatea. Rarefacția\* vitalității dă poetului o altă cunoaștere, prin care surprins de necunoscutului nevăzute raporturi. Este atîta imaterialitate, atîta puritate în poezia lui Rilke, că nu poate fi decît urmarea directă a unei naturi despămîntenite, ușurate de leștul trivial al trupului, de sanguinitatea violentă, de exuberanța indiscretă a vitalității organice. O altă doză de sânge : o altă poezie.

Rilke a fost o umbră chinuită și rătăcitoare. Căci etul a păstrat în el atît minim de viață, cît a trebuit ca suferința să fie încă posibilă. Pe nici unul din punctele globului nu-și găsea odihna. A aspirat către misticismul Moscovei care odată ajuns i-a făcut indispensabilă grația senzuală a plasticii pariziene. S-a alipit atunci un moment, de Rodin, căruia i-a servit drept secretar. Apoi Roma, Munhen, Copenhaga, care prin cețurile ei, ca prin ochelari fumurii, îi apăra ochii delicați de lumina sudului, care rănește și orbește. Dar fiecare din acestea, odată atinse, îi deveneau insuportabile și odiseea reîncepea. Boala constitutivă, preparată, după cum ne-o spune el în-1 suși, de strămoși, zeloși în a se păstra debili, a oprit dezvoltarea normală. Rilke a rămas tot un copil. Sînt precipitate care introduse în momentul fermentației opresc alcoolizarea vinului și—1 păstrează multă vreme dulce ca un sirop ; sînt boli oare ne eternizează mereu la vîrsta de optsprezece ani. Bolile acestea, care întîrzie maturitatea, fac pe poeți.

Se știe de mult că natura copilului și a poetului sînti înrudite. Și unii și alții se joacă inocent. De cîtăva vreme, însă, constatarea a fost confirmată experimental. Un psiholog german, Jäensch, a arătat că, pînă la 12 ani, imaginile copilului sînt total deosebite de ale adultului. Alei celui dinții sînt extrem de subiective, halucinatorii, bîn-

ftuite de visuri mistice, monstruoase, de vedenii înfricoșătoare ori fantastice. Abia icînd se formează, odată cu maturitatea, controlul logic, conceptul și abstracția, cînd se formează funcțiunile obiective, aceste vedenii sînt întiprăștiate, dizolvate de confruntarea cu realitatea. Taine încă spunea despre imagine că e halucinație adevărată. Imaginea copilului e mai mult halucinație și mai puțin adevărată. Cunoștiința copilului e extrem de egoistă. El crede în plăsmuiri și le vede peste tot. Dar psihologul german, prin migăloase și răbdătoare statistici, a stabilit că asemenea imagini nu le are numai copilul, dar și primitivul (și acesta așa de chinuit de aparițiuni mistice) și mai ales poetul. El le-a găsit la Goethe cîteodată și de cele mai multe ori la Novalis.

Am putea afirma atunci, cu probe experimentale, că poetul e un copil întîrziat. Un anumit accident, o boală în speță, oprește evoluția normală a sufletului către maturitate, fixîndu-l în adolescență, în candoare și frăgeztae. Firește, oprirea nu e completată și definitivă. Din cînd în cînd, ici și colo, licăriri de mentalitate adultă se ivesc. Această demi-conștiință de adult deosebește pe copil de poet. Dar efectul ritmului între cele două mentalități, care alternează rînd pe rînd în conștiință, e cu atît mai prețios din punct de vedere estetic. Conștiința cîteodată lucidă a bărbatului oferă un contrast, un cadru, pe care sensibilitatea poetului se înscrie mai luminos, mai lăidoentuat, mai potențat. Dacă între versuri delirante, asemănătoare viselor copilului, se așterne un rînd de luciditate, accentul e pus și rezultatul e cu atît mai plin de caracter. O poezie întreagă de vis ar fi monotonă și de-a dreptul puerilă. O licărire de conștiință e necesiară oare să ne aducă aminte că avem de-a face cu acel tip specific de copil care se cheamă poet, și nu cu un altul, adică un copil apucat din cînd în cînd de accese de luciditate, să ne aducă aminte că iluzionismul e pînă la un punct conștient, că poetul știe că face înadins pe copilul, adică face artă.

Constatările acestea sînt valabile la mai toți poeții. La Rilke ele sînt evidente. Sînt oarecum semnificative, tipice pentru toată speța, El e „poetitatea” făcută substanță anume parcă să illustreze teoria.

I",

Rilke e animist. Ca toți copiii, el populează cu viață misterioasă de poveste universul. El învie sufletul amor-țit al lucrurilor. Pentru el, fiecare din acestea au biografia lor. A unora, modestă și retrasă, a altora, simbolică și eroică. Unul din criticii săi, Wilhelm Michel, observă: „Este un cuvânt pe care-l întâlnim la Rilke cu o bizară frecvență : e cuvântul lucru. E surprinzător câte știe Rilke despre lucruri. Că lucrurile trăiesc se știa și înainte de el.] Dar nimeni n-a îndrăznit să deducă — cu atîta ușurință — această solidaritate de speță care îl face pe Rilke să trateze lucrurile cu o politeță așa de preventivă. El are grijă de ele ca de suflete. El le lărgește dreptul la viață în dauna hegemoniei umane. El dovedește rudenia noastră cu ele, pe care ieșirea din haosul comun o probează.] El e stăpînul și salvatorul lucrurilor !”

De la această stare de spirit pînă la panteism e nu-l mai un pas. Rilke îl găsește pe Dumnezeu pretutindeni, în toate ipostazele universului. El adoră și aspiră la contopirea cu marele tot. „Viața mea se îndeplinește în cercuri din ce în ce mai largi, oare închid în ele lucrurile. Dar poate ultimul cerc nu-l voi ajunge niciodată.; Mă învîrtesc mereu în jurul lui\* Dumnezeu.”

Confundarea mistică cu lumea nu suprimă însă caracteristicul artei lui Rilke. Viziunea lui nu devine cenușie, o viziune în care se pierd contururile și aspectele, cum se întâmplă la unii romantici germani, bunăoară la Novalis. Oricât își dilată sentimentul, el știe încă să prindă caracteristicul. G. Simmel scrie în această privință : „Artistul poate ceea ce nu poate omul logic : poate lărgește un concept în toată ambianța lui, fără ca acesta să-și piardă conținutul”. Acesta e tocmai cazul lui Rilke. Fără să limiteze prin linii marginale, întinzîndu-și simpatia pînă la panteismul desăvîrșit, el păstrează mereu drepturile artei care caracterizează.

Și dacă poetul e un anumit copil, copilul tip e copilul orfan. Cei cu familie, cu ocrotire sînt mai puțin se simt mai puțin copii. Ajutorul părinților le ține loc de experiență proprie. Complectat ou sfaturi bătrîneștil care-i protejează mereu, ei sînt doar pe jumătate copiii Numai cel lăsat pradă vieții acerbe își simte bine slăbi-

ciunea și dezorientarea iremediabilă. Acest copil e Rilke. El e orfanul abstract :

**Ich habe kein Vaterhaus  
und habe auch keines verloren ;  
meine Mutter hat mich im die Welt hinaus  
geboren.**

*(Das Buch der Bilder, p. 38)*

Un astfel de copil nu se poate adapta, nu poate lupta. El se resemnează pasiv. Și lumea îi apare așa de grandioasă (se știe că proporțiile și distanțele pentru copii sînt mult mai mari ca la oamenii vîrstnici), încît spectacolul vieții îi oferă o veșnică adorație religioasă. Copilul trebuie să adore. întii mama și, dacă n-o are, orice seamănă cu ea. Rilke nu utilizează fenomenele, lucrurile. El nu-și completează, nu-și întregește, nu-și îngrașă eul cu ele. Tot ce poate face e să le iubească. Dar lucrurile, după cum spune el însuși, după ce îl golesc de iubire, îl azvîrl deoparte. „Odaile mă părăseau de îndată ce-mi era rău, ca și cum s-ar fi temut să fie compromise și amestecate la nenorocitele mele întâmplări. Stăteam jos, și fără îndoială aspectul meu era așa de înfricoșător, că nimic n-avea curajul să fraternizeze ou mine”. Chiar și lumina, căreia îi făcusem serviciul de a o japrinde, nu voia să știe de mine. Ea ardea pentru ea singură, ca într-o odaie deșartă.” El nu ia nimic și dă veșnic. Raporturile lui cu universul nu sînt reciproce, sînt unilaterale : e exploatat ide toată lumea, inclusiv de lucrurile inanimate, care, după ce-l absorb, îl alungă.

E normal ca un astfel de orfan părăsit să fie mereu înfricoșat. De aici, acea anxietate specifică celui care Jădoră veșnic și nu e iubit niciodată. Și dragostea lui Rilke e aceea a unui copil. Adultul iubește de cele mai multe ori condițional : iubește dacă e iubit. Copilul n-are însă orgoliu și nu așteaptă răspuns. El își adoră păpușa neînsuflețită și nu așteaptă din partea ei o declarație de goste. Rilke vrea să paralizeze ura naturii și a oamenilor prin dragostea lui nemăsurată, pe care o oferă veșnic orîșicui. Inșă cine știe dacă îl ascultă cineva, fiindcă dragostea care se oferă veșnic nu e luată în seamă. O

simplă lege de economie : prea multă ofertă elimină cererea.

Dar ceea ce nu se desfășoară în viață se derivă în artă. Și poetul își cântă, ca pentru el singur și pentru alții care-i seamănă (și cine nu-i seamănă în unele momente), infinita lui iubire neasoultată, de ecoul căreia, dealtfel, se dispensează foliind.

Vîrsta poetului e a copilului (a unui anumit). Dar sexul lui ? Mai trăiește în Rainer Măria Rilke și un suflet de fată.

*Mädchen, Dichter sind, die von euch lernen  
das zu sagen, was ihr einsam seid ;  
und sie lernen leben an euch Fernen,  
wie die Abende an grossen Sternen  
Sich gewbhnen an die Ewigkeit.*

(Das Buch der Bilder, p. 9)

O poezie *Despre fete* se sfârșește cu versurile :

*Aus ihrem Leben geht jede Ture  
in einen Dichter  
Und in die Welt.*

(Das Buch der Bilder, p. 8)

Structura sufletească a fecioarelor e înrudită cu a poetului. Dacă trebuie formulată scurt, vom spune că la acestea și la poet sufletul e dominat de același element comun : **presentimentul**. Fecioarele n<sup>^</sup>au trăit încă. N-ai în urma lor experiența, cunoașterea vieții, a faptului de aproape. Din vagi indicii, din instincte nedezvoltate ca; adulmecă abia seria posibilităților viitoare, din virtualități nepotențializate, din pasiuni, din iubiri și uri n-au fost, dar care așteaptă să fie trăite, ele emit asupra viitorului fragile și timide ipoteze. Presentimentul e singurul mod dat tinerelor fete ca să cunoască viitorul. El n-au trăit încă, așteaptă să trăiască. Ele nu știu, dar gcesc.

Dar poetul n-a trăit nici el. Fixat de soartă și de oameni, printr-o întârziere în evoluție, el se găsește la perife-

ria vieții. Și el e proaspăt, curios, neîntrebuințat de viață încă (aceasta durează câteodată pînă la sfârșitul vieții), așteptând mereu miracolul care trebuie să vie. Și el întrezărește abia misterul viitor. Plăpând și veșnic virtual, exprimă ceea ce nu s-a realizat, substanța posibilă pe care existența n<sup>^</sup>a turnat-o încă în forme fixate. „Les plus beaux vers sont ceux qu'on n'ecrira jamais" ; la care poetul răspunde : cea mai frumoasă viață e aceea care n-a fost încă trăită. Dacă în relațiile lor cu lumea exterioară alții au experiența ori judecata, ca și tinerele fete, poetul n-are decît presentimentul :

*Ich bin wie eine Fahne von Fernen umgeben.  
Ich ahne die Winde, die kommen, und muss sie leben,  
während die pinge unten sich noch nicht ruhren :  
die Turen schliessen noch sanft, und in dem Kaminen,  
ist Stille ;*

(Vorgefühl, Das Buch der Biiäer, p. 49)\*

Dar din toate presentimentele, cel care-l stăpînește mai mult pe Rilke e acela al morții. Pe acesta toată lumea îl are, subconștient, de la o anumită vîrstă. Cu atît mai mult însă îl îngrozește moartea pe acel care n-a trăit încă. S-a spus că dacă de-a lungul unei vieți ne-am realizat absolut toate dorințele, dacă viața noastră ar fi epuizat toate temele cîte i s-au pus dinainte, moartea ar • veni, firesc și liniștit, fără groază, la sfârșit, cum vine, seara, nevoia de somn. Aim fi ca acei eroi biblici, încărcăți de ani, sături de viață, care așteptau moartea cu seninătate, ca un repaus pe care-l doreau. Dar acela care a rămas tot timpul în prefața vieții, care a bănuț doar prin presimțiri conținutul variat și complex la infinit al existenței, acela va considera cu atît mai grozavă moartea, cu cît n-a înțeles nimic din viață. De aici obsesia morții la Rilke, ideea că fiecare din noi o are într-însul, • că oricine „își are moartea lui", stampilată specific de individul care a fost.

\* Transcrierea versurilor a fost corectată de noi după o ediție recentă a operelor lui Rilke (Insel-Verlag), eliminîndu-se erorile.



Alții pot fi poeți, plus un epitet oarecare : poeți de idei, descriptivi, liberi, muzicali, retorici etc.

Rilke a fost „Poetul” prin excelență, a fost numai poet, poetul-poet, dacă se poate zice. Pentru el o poezie a fost o teorie a cunoașterii, o etică, o estetică. A fost totul. A creat-o în artă și a trăit-o în viață. Biografia sa e destinul poetului de totdeauna. Pelerinajul lui dintr-un loc în altul constituie o veșnică țesătură de reverie. Oa să înțeleagă lumea și viața, alții au senzații, imagini ori idei. El a avut visul.

Interiorizat în contra vieții, pe care, ca și poezii indieni, o considera ca pe un anumit coșmar, Rilke nu primea aproape nimic din afară, ci doar proiecta mereu. Senzațiile lui nu simt surse de informație, sînt pretexte de vis.

Există în psihologie o lege numită psiho-fizică, după care senzația e un reflex slab al excitației : trebuie să crească în intensitate mult aceasta din urmă, ca să crească puțin și cea dintîi. Din materialul brut care e excitația, doar foarte puțin se transformă în metalul bun care e senzația. Rilke contrazice legea-psiho-fizică. La dînsul, procesul e aproape invers. Plin de interioritate, e de ajuns o slabă excitație ca să se declanșeze o întregă bogăție dinăuntru. Și cu cît excitația e mai slabă, cu atît vibrarea interioară e mai puternică, fiindcă nu-i facei concurență nici o realitate externă, care, impunîndu-sei constrîngător din afară, i-ar turbura visul și libertatea lui. Cu această organizație esoterică, e firesc să fi căutat, din afinitate, nordicii. I-a plăcut mai cu seamă Jacobsen, alt visător al Septentrionului cețos și, ca să-l guste, a învățat limba daneză.

Dacă toată problema cunoașterii exterioare e condiționată la Rilke de reverie nu înseamnă că aceasta n-are disciplina și logica ei. Ea nu e dezordonată și împrăștiată.

Poetul ține la o anumită rigoare, la exactitatea visului cu el însuși. Aproximațiile îl supără. Nu poate iubi aproximația. În *Caietele lui Malte Laurids Brigge* e povestit undeva următorul episod. Poetul Felix Arvers era în agonie într-un spital. „El murea dulce și liniștit, și călugărița îl credea poate mai aproape de moarte de-

cît era în realitate. Atunci ea strigă cu putere un ordin oarecare, arătînd unde se găsește cutare obiect. Era o călugăriță incultă și destul de simplă ; ea nu văzuse niciodată scris cuvîntul «coridor», pe oare nu-l putu evita în acel moment. I se întîmplă astfel să zică «oolidor», fiindcă credea că se pronunță așa. Atunci Arvers respinse moartea. I se părea necesar ca mai întîi să clarifice această. Deveni astfel lucid cu totul și îi explică că trebuie spus «coridor». Pe urmă, muri. Era un poet și ura aproximația ; sau poate adevărul singur i se părea important ; sau poate era supărat că trebuia să capete ca ultimă impresie aceea că lumea continuă să existe așa de neglijent.” (p. 245) Arta are pedanteria ei, ca și știința.

Există o radicală opoziție între Valery și Rilke. Unul cerebral, lucid și precis, celălalt sentimental, fluid și mistic. Cu toate acestea, există un element comun între ei : puritatea. Și opera lui Rilke e poezie pură : nici descripție, nici idei, nici oratorie, nici declamație. Numai acel ritm ou totul interior, acea schemă dinamică, vibrație imponderabilă, de un desen general abia indicat, prealabil încă oricărei forme, oare, subt imagini și subt rimă, constituie însăși esența poeziei. S-a spus, cu drept cuvînt, Că Valery e culmea intelectualismului cartezian.

Poetul francez, străin de orice emoție, de orice turburare inconștientă, subiectivă, prezintă doar prin imagini fulgerător de ingenioase anumite raporturi în care se găsesc fenomenele. Totuși, căutarea „stării pure”, subt cuvinte și sentimente chiar, e o cerință mistică. Marii mistici medievali, de la Eckhart la Sf. Tereza, iau avut obsef filia purismului.

Și Bergson, ecoul lor filosofic actual, cînd caută subt noțiuni și cuvinte, subt ce e fixat, realizat, materializat, „acel „schema dynamique”, e aproape de Valery, cu toată protestarea acestuia și a elevilor lui — și Thibaudet i-a fapropiat cu oarecare dreptate unul de altul.

Nimeni, în unele momente, cu toată emoționalitatea și subiectivismul lui, nu e mai aproape de „starea pură” ca Rilke. Visul său, degajat de orice materializare, de orice balast inutil, reflectează zvicnirea primară directă, nealterată a pulsației sufletești. Poezia sa se înalță curărită de orice pîngărire obiectivă, imaculată ca o rugă-

ciune adresată dumnezeirii. Când abatele Bremond a alăturat poezia de rugăciune, a prins de aproape natura poeziei moderne, în care Rilke intră ca un reprezentant germanic (complicat cu romantismul de peste Rin), în timp ce Valery reprezintă mesajul latin și francez.

Astfel, poezia modernă se desemnează cu un gest direct al adîncului sufletesc, disociat de alianțele lui exterioare, împreună cu P. Valery (cu toate diferențele lor), pe care l-a tradus în nemțește, Rilke e cel mai autentic reprezentant al poeziei așa cum vrea să fie ea astăzi.

1927

#### SUFLETUL PROVINCIAL (LA PROVINCE DE F. MAURIAC)

A existat totdeauna o rivalitate între provincie și capitală, după cum există una între sexe, între clasele sociale sau între rase. Se invocă superiorități când deoparte, când de alta. Capitala e progresistă, provincia retrogradă. Pe de altă parte însă, cea dintîi e superficială și inconsistentă, cea de a doua e adîncă și fidelă. Capitala uniformizează tipul omenesc, provincia îl diferențiază ereînd individualități. Dl. F. Mauriac, cunoscutul romancier, autorul lui *Le desert de Vamour* sau *Le baiser aii lepreux*, adună în același volumaș o seamă de reflecții, din care reies între capitală și provincie o sumă de deosebiri.

De pildă : „Parisul e o solitudine populată ; provincia, un deșert fără solitudine”. Conversația e o artă pe oare **IM**) cunoaște provincia, fiindcă acolo lumea e ori prea materialistă, ori prea orgolioasă și nu acceptă decît politețile pe oare le poate întoarce. Capitala atrage talentele unei țări, dar nu și virtuțile, caracterele.

În orașele prea mari, viața de familie nu există. Ea [se menține numai în orășele și la țară. Avantajul cel mare provinciei, când vii mai tîrziu s-o vizitezi, e că îți prezintă retrospectiv, în spațiu, tot trecutul tău ; aici ai copilărit, ai iubit ca tînar, ți-ai format primele ambiții. Nî-  
#nic nu e mai prețios, pentru sentimentul trecutului, ca prevederea modestului orășel unde te-ai născut.

Senzualitatea «ar fi mai puternică în intensitate în provincie și mai slabă la Paris, unde se menține numai în fextensiune.

Sentimentul naturii nu trăiește în capitale. De asemeni, și simțul psihologic, căci în provincie sufletul omnesc e uniform. În provincie observația psihică se ascute și din cauza mahalagismului. Căutînd să te aperi de gurile rele, înveți să le cunoști. Marii scriitori psihologi sînt provinciali veniți la Paris. Tipul pur parizian, Voltaire, ori Anatole France, n-ar fi apți decît pentru descripții de tipuri omenești abstracte, generale. „L'oeuvre de France est celle d'un bibliothecaire, d'un antiquaire. Ce parisien de Paris n'a jamais atteint l'homme directement, il travaille sur ce qui est mort.” Nu știi dacă constatarea e perfect exactă în ce privește pe Anatole France. Ea rămîne însă în picioare în ce privește deosebirea care există între tipul omogen al orașului mare și cel specific al provinciei.

Aceste observații și încă altele se pot găsi în cartea d-lui F. Mauriac. Credem însă că deosebirea între sufletul capitalei și cel al provinciei ar trebui tratată odată mai sistematic decît printr-o serie de mici aforisme. Căci e vorba de două tipuri de societăți. S-ar putea scrie o sociologie a orașelului de provincie. În adevăr, între legătura socială a satului ori a moșiei care e pur *familială* și aceea a orașului mare ori a capitalei care e *profesională*, fondată pe diviziunea muncii și pe sindicat, există aceea a orașului de provincie, intermediară între una și alta. Există tipul urban și cel rural, sau, cum crede Sombart, la origină, omul de pădure, agricultor stabil, legat de pămînt, și omul deșertului, mobil, nervos, nomad, veșnic în căutarea noutății, care devine apoi locuitorul metropolelor.

Provincia e o tranziție. Viața rurală se menține, dar, nu e pură, e în criză. Familia nu mai are baza economică de la țară; ea se păstrează doar ca o dogmă, formal, fără substrat, prin simple prejudecăți. Dar nici spiritul profesional, economie nu e încă complect încheșat. Provincia e încă sentimental. El n-a uitat complect trecutul și nici nu privește liber viitorul în față. De aici aspectul său nelămurit, poziția sa hibridă în scara socială. El pare înapoiat față de locuitorul capitalei și utopic față de țaran. Soarta provincialului e tragică, fiind neclară. El nuli poate alege și atunci stagnează, se ofilește. De aici tris-

tețea unora din aceste orașele suspendate între două lumi, mai exact, între două epoci de civilizație. Fiecare provincial e o Madame Bovary, care visează la viața intensă a capitalei, dar care n-are curajul să părăsească pe aceea mediocră a modestei sale urbe. Așezat într-o zonă neutră, între două curente de mișcare, provincialul pare imobil. El muegăiește prin neputință. În această ezitare, viața lui apare sterilă. Cîteodată, însă, se hotărăște cînd într-o parte, cînd în alta. Dar atunci își pierde calitatea de provincial, care corf&tă tocmai în această nehotărîre.

1927

## LA COMEMORAREA LUI H. IBSEN

Ibsen e poetul și apostolul tinereții. Postulatul său e sinceritatea radicală. E ideea centrală, ideea-mamă a în-tregid sale opere. Dreptul de a spune tot, așa cum se exprimă undeva J. Riviere, dreptul de a avea toate ideile — iată substratul sufletesc al sincerității. Dar francheța totală nu e posibilă decât fără voia noastră. Toată existența firii omenești e (bazată, pe simulare. Întii, *mm-* oiunile caracterului : ne facem furioși și violenți când simtem liniștiți ori calmi și stăpâni pe noi când cloțotim dej indignare. Nimeni, niciodată, nu-și dă pe față realitatea adevărată a firii sale. Un om complect sincer — spune] minunatul domn Bergeret — e ca unul care ar ieși *m)* pielea goală pe stradă. Apoi, minciunile societății : toatei acele prejudecăți utile care sub vâl de iluzie și ideal as-cund cu ipocrizie tendințele violente ale animalului omeneșc. Cu cit înaintăm în vîrstă, cu atît minciuna oanac-terului se întărește, cu atît înșelarea devine necesară! Sinceritatea nu e posibilă decât la vîrstă cînd, înainte dej a învăța subtilele practici ale ipocriziei, ne trădăm fărăl voie jocul, prin viața care țîșnește din noi fără să ne ma<sup>^</sup>ceară autorizație. La acel stadiu al vieții simtem prea plin de putere, ne risipim prea ușor, ca să mai avem nevoii de economia ce rezultă din combinațiunile calculate simulării.

De aceea, Ibsen satisface eroismul sincerității, care eroismul vîrstei de douăzeci de ani, cînd un năvalnic do

de viață ne împinge să spunem orice contra oricui. Rosmersholm, Brand, Stoekrman, chiar enigmatica și neînțeleasa Hedda sînt mai ales martirii sincerității.

Fără îndoială, Ibsen a fost împins către această atitudine de exasperarea sa de scandinav, comprimat excesiv de o mentalitate supra-filistină. Corectitudinea și puritanismul nordic care duc pe oameni pe Golgotha numai fiindcă nu respectă formele, fiind liberi să facă orice cu condiția să nu\* se știe, l-au indignat profund. Căci nicăieri masca civilizației nu e mai perfidă decât în nord. Toleranță aparentă care urmărește cu îndîrjire rece cel mai grozav conformism. Simple elanuri ale inimii, modeste dovezi de exuberanță ori voioșie sînt de ajuns să distrugă *i* o existență.

În fond, Ibsen s-a ridicat, oa și colegii săi europeni, Flaubert, Gautier, Baudelaire, și cam în același timp, contra platitudinii burgheze și, mai ales, contra presiunii ei. Era epoca cînd omul mijlociu domina și masele și elita. Cele dintii nu se ridicaseră și cele din urmă nu fuseseră învinse. Ura lui Ibsen era îndreptată tot contra lui Mr. Prudhomme, contra unui Mr. Prudhomme scandinav, mai puțin brutal, mai puțin trivial, dar mai veninos sub aspectul său dulceag, politic și cultivat.

Se mai adaugă la toate acestea, ca să-i sporească revolta, și mizeriile familiale ale tînărului Ibsen. Originar dintr-o bogată familie, copilăria sa e întristată de falimentul firmei pe care o reprezintă tatăl. Ruina, ca și Împăcatul, obligă la reculegere. Apoi peripețiile începuturilor !I grele, viață monotonă de ucenic de farmacie, ostilitatea mediilor reacționare, exilul voit din orgoliu și întăzrierea { gloriei. Cît poate oglindi o operă amărăciunile vieții, tea- \trai lui Ibsen a făcut-o ou mândrie, asprime și acel aprig I și neîmpăcat caracter de scoborîtor din vikingi, în același liimp eroi și pirați ai septentrionului ceșos.

|V A mai jucat un rol încă în acest neînduplecat curaj |;al francheței și caracterul său timid, care făcea mereu economii și rezerve de îndrăzneală necheltuită. Prima sa Idnagoste e Rikke Holst, o fetiță de șaisprezece ani din iBergen, Dar tatăl, care nu vedea cu ochi buni eventualitatea căsătoriei, îi surprinde într-o zi la o preumblare.

Fără cruțare, ridică bastonul asupra tânărului amoret. Ibsen n-are altceva de făcut decît s-o ia la goană.

După treizeci de ani, revederea obișnuită între poetul glorios și ex-fecioara de șaisprezece ani, acum mamă a numeroși copii.

— In fond, de ce tam rupt-o noi atunci,, întreabă Ibsen.

— Fără îndoială, fiindcă ai fugit atunci cînd a apărut tata.

După o tăcere scurtă, Ibsen răspunde cu vocea stinsă : j

— Adevărat. Față în față cu cineva n-am fost nici- ' odată curajos.

Și corespondența sau biografii săi ne povestesc copios \*| încă panica sa față de un cutremur-de pămînt, față de o epidemie de holeră, față de un cîine care ar fi putut| fi turbat etc.

Din astfel de oameni se aleg cei mai temerari fanatici ai teoriilor și apostrofelor.

Apărînd sinceritatea, Ibsen a ajuns la individualism. | A fi sincer înseamnă a fi personal, a avea dreptul tău. neoprit de nimeni. Și în ardoarea sa combativă, uitînd să| respecte margini și frontiere, a ajuns la apărarea **absolu-\*** **tului.** Și prin acest radicalism, care nu știe să facă con- J cesii, Ibsen mai prezintă încă un motiv de adorație pentruil tineret. S-a observat că tineretul e mai raționalist dedt'l bătrîinii, fiindcă concepe eroc, pur, țeapăn, după principii| și dogme, și nu după mlădieri și amestecuri.

A conceput realizarea totală, oa și sacrificiul de șinei pe deasupra tuturor moliciunilor. Două piedeei mai grelei stau în fața eroului fascinat de absolut : dragostea și fe-i milia. Ibsen a admis perfect imolarea lor. Să ne gîndimi la Brand, Nora și la Peer Gynt și la buna sa mamă *AdmM* Oricât ar cunoaște inteligența margini, numai un raționat list extrem poate concepe absolutul. Numai un intelectual poate fi un adept al doctrinei „tot ori nimic”. Acest inj itelectuaial e tipul iacobin, și Ibsen e rudă deaproape Robespierre, în aspectul său popularizat de Taine. Și orii cine va concepe viața subt prilisma blinda a bunătății, iul birii, intimității și iertării va considera opera lui Ibsef oa sălbatecă, simplistă ori neumană. Produs de minte re cu suflet sterp, lipsită de căldură și de acea senzualități

specială oare produpe compătimirea și simpatia : vînt în- i! ghețat de nord care usucă viața pe unde trece,

i Și poezia, înalta poezie a lui Ibsen are același caracter. E o poezie rece, de temperaturi înalte, poezie boreală de aer tare : fără sînge și fără visare. Rivalul său, inimosul, omenescul, idilicul Bjornson spunea despre norvegieni : „Germani păroși, rău pieptănați avem nevoie de o cură de so^re meridional”. Ibsen a stat multă vreme în atmosfera cerului din Roma, fără să se dezghețe niciodată.

§P Adunase atîta frig rasa omului acestuia, că i-ar fi trett feuit nu Italia, ci Africa ecuatorială.

|f Teatrul său, comparat cu al lui Strindberg, de pildă, fc ne apare ca lipsit de temperament, plin numai de cere-II bralitate. De aici și știința sa scenică perfectă, sforăria sa tehnică, egală cu a unui meșter de talia lui Scribe. piExiistă — spunea undeva V. Basch — drama de idei, K drama sentimentală, drama erocică etc. Și apoi există dr)am)a-dramă. Această dramă-dramă a scris-o cu savantă Cmînuire teatrală Ibsen. Dar tocmai de aceea, astăzi, cînd prelevarea principiului prin tehnică face loc naivității și pșpontianeității, teatrul ibsenian suferă o perioadă de diz-iygriație.

t După ce ai frecventat cîtăva vreme pe acest geniu Cpolar, nu-i așa că o irezistibilă nevoie te împinge către Lun talent meridional cu sevă bogată și palpitație mai feervoasă, de pildă către muzica lui Bizet ori poemele lui Mistral ?

## PAUL MORAND, CALATOR

Cineva a pomenit odată, în legătură cu Paul Morand, numele lui Marco Polo. Apropierea se sprijină însă numai pe o aparență formală. Vasco di Gama, Marco Polo, spătarul Milesou au putut ajunge în țara minunată a chii-tailor sau la Capul Bunei Speranțe pentru alte motive decât acelea pentru care Paul Morand a făcut înconjurul acestei minuscule și, de azi înainte, prea cunoscute și searbe-de planete.

Strămoșii noștri, oameni tari, simpli și previzibili ca un motor Diesel, considerau călătoria ca o nenorocire.

O mie de rădăcini îi țineau împlântați de pământul pe care-l idolatrizau și pe care, în răzăși aprigi și hrăpăreți; îl voiau numai al lor. Tot ce nu era proprietate era neinteresant. Civilizația era pur teritorială. Când năpasta cădea pe unul părăsindu-și nevasta cu ochii înlăcrămați și privind din depărtări conacul tabieturilor lui dragi, pornea spre zări străine ca și cum ar *fi* ispășit un blestem. Așa ne povestește Fustei de Coulanges că plecau cruciat ții. Și tot așa plecau negustorii venețieni sau genovezi, precursorii comis-voiajorilor de azi, către țarmurile bare ale Pontului Euxin. Evul mediu slăvea fidelitatea ca marele și Unicul său principiu. Dar călătoria era trădare. Alți oameni, (alte legături, alte jurăminte, alte iubiri. Ferețirea era tradiția, continuitatea, amorțeala dulce în dreșajul învățat o dată pentru totdeauna de întreaga speță și transmis cu grijă și punctualitate din tată în fiu. CăcB

călătorul e, oricum, un om fără prea mult caracter — în î sensul vechi al cuvântului. Călătoria e diletantism și ușurință.

După ce s-au descoperit Americile, spaniolii au început a călători din grandomanie. Setea de eroism, gustul de dominație, oroarea de a fi al doilea în țara sa, de a fi comandat și nu comandant sînt moteluri care au scris cu sînge, cu săgeți otrăvite, cu morți de sete și epidemii de ciumă, Mciodată isprăvite, măreața epopee spaniolă a colonizărilor.

Călătoria avea un substrat utilitar : cucerirea ori afacurile. Ea nu ajunsese încă în faza ei inutilă și artistică : călătorie pentru călătorie. Primul Flaubert al călătoriiilor dezinteresate, la care mijlocul a devenit scop, e Paul Morand.

Nu trebuie uitat însă minunatul aventurier laopo Gasanova, care a călătorit fără profit material, minat numai de pofta senzuală, de curiozitate și de spirit boem. Principiul mtilității și principiul plăcerii și-au creat azi două tipuri perfect diferențiate : comis-voiajorului și „globe-trotter"-ul. Unul urmărește ceva, celălalt rătăcește fără scop: călătorul de ieri și cel de azi.

Încetul cu încetul, tendința „călătoriei pentru călătorie" devine un exces, adică un vițiu, plăcerea — o corvoadă apăsătoare, preferința — o obsesie. Ca și în cazul avariției sau al erudiției, unde banul sau informațiile, din simple instrumente, devin idoli, gustul pentru peregrinare devine imperios și despotic. „Globe-trotter"-ul e sclavul său neputincios.

Numai că printre „globe-trotteri" trebuie stabilite deosebiri și nuanțe. De la început se desinează două categorii : cea anglo-saxonă și cea europeană. Primii călătoresc după cum fabrică : în serie. Voiajul lor are o accepție cantitativă. El e făcut după un automatism prestabilit, fără surprize și fără neprevăzut. Obiectivul și programul sînt stabilite rigid, fără posibilitate de variație. Itinerariul constituie o disciplină de fier, neîndestulătoare. La cutare zi, cutare loc. Pentru cutare ruină sau catedrală, atîtea ore, :lără o minută în plus ori în minus. Dacă se poate spune, „vagabondaj standardizat". Asemenea călătorii nu se pot aice, firește, decât colectiv și cu cicerone. Europeanii se

muncesc să menție cât pot călătoria individuală și calitatea. Dar voința nu le ajunge. Și ei se resimt de caracterul vremii a cărei supremă maximă e „timpul e bani”. Totul trebuie făcut scurt și repede. Paul Morand, poate cel mai inteligent și mai visător din călătorii moderni, nu se poate compara totuși ca Casanova. Scriitorul francez a trebuit să facă înconjurul lumii într-un timp limitat și, mai ales, în anumite locuri.

Atît pentru Havai, atît pentru Colombo, atît pentru Shanghai. Aventurierul venețian nu știa încotro merge, cât va sta într-un oraș, unde va ajunge. El nu porunca împrejurărilor, ci se lăsa ademenit și determinat de ele. El nu știa ce aduce ziua de mîine, nici cât va dura prezentul.

Dar călătoriile lui Paul Morand păstrează aspectul calitativ prin curiozitatea complexă care stă la baza lor, Cultura omului de azi e mult mai mare decît posibilitățile lui de acțiune în țara sa natală. Din liceu aflăm nostalgia pădurilor virgine, chemarea misterioasă a Saharei, zidurile Chinei.

Robinsoni nesatisfăcuți, visă în îndărătnic, într-o viață cenușie de funcționar, că, odată, înaintea morții, pasul nostru va atinge spațiile libere și superbe ale acestei planete. Sîntem, din copilărie, însetați de specific și de pitoresc, care se împletește, ca un vis paralel alături de viața noastră. Paul Morand e un colecționar de specifice locale. Complexitatea sa sufletească, de substanță franceză la bază, nu se poate satisface decît în caleidoscopul infinit al moravurilor și locurilor străni și depărtate. Particularismul îl cheamă ca o sirenă, de dincolo de orizont. Ochiul său nu e opac sau distrat : e liber, viu, deschis. Nimic nu-i scapă acestui scârpător observator. Cînd nu poate descoperi o fizionomie precisă, el culege măcar material documentar, pietre pentru un templu pe care și-l zăvărnicește să-l construiască mai tîrziu. Și cînd prezintă aceste note, voite răzilete, ca în *Hiver caraibe* ori ca în *Paris Tombouctou*, el nu-și dă seama că ne-a oferit totuși un desen clar și conturat.

Setea sa de caracteristic conține o înfrigurare. Mi pare că e teama ca aceste comori de caracteristic etnic

- nu dispară, înainte ca el să le fi văzut și fixat. Și poate că are dreptate.

În prefața fermecătoarei sale cărți *Rien que la terre*, făcînd aluzie la viteza formidabilă a circulației în timpul nostru, el se așteaptă că într-o zi un copil va putea spune mamei sale : „Dă-mi iute ceaiul, fiindcă voiesc să plec în India și să mă întorc pînă idiseară”. În ziua aceea, planeta noastră, dezvirginată, banală, uniformă, nu va mai fi „nimic altceva decît plicticosul pămînt”. Și ziua aceea poate că nu e departe. Telefonul, radio, cinematograful nivelează relieful locale. Moravurile tradiționale dispar. Specificul e distrus fără milă. Costumul cu melon, umbrelă și ghete americane va înlocui penele pieilor roșii, turbanul arab sau fesul turc.

Miaoneza se va mîncea pe tot pămîntul și toată lumea va dansa foxtrotul și va circula cu automobilul. Ne așteaptă uniformizarea culturii. Și instrumentul cel mai harnic al acestei uniformizări e tocmai călătoria. Prin ea alergăm după particular și caracteristic și tot prin ea îl desființăm : tragedia ascunsă și perfidă, dilemă absurdă a călătoriei moderne.

În generația trecută, oamenii plecau peste mări și țări ca să-și schimbe decorul vieții, să-și varieze existența, să-și dea iluzia unei reînnoiri, a unei alte existențe, un nou început în alte condiții de viață. Dar fiecare își poartă „peste tot numai sufletul său, pe care peisajul i-l zvîrle mereu înapoi. H. de Mointherlant a descris disperarea fără mîntuire a călătorului urmărit de „spleenul” și obsesia lui : goana din loc în loc, din oraș în oraș, ou umbra preocupărilor noastre mereu după noi, cu speranța unei oaze în care nu putem ajunge niciodată.

Paul Morand are și acest merit, e un călător activ, pasionat, dionisiac. El nu pleacă din insuficiență și tristețe, lăsa să se consoleze cu oameni misterioși și rari, cu flori, cu ape și păduri, pelerinajul său e o poezie euforică. Ea țîșnește din exuberanță, din veșnică tinerețe, din prea plin de viață. Paul Morand pleacă voios și senin, în dimineți radioase de vară, ca un școlar în prima sa excursie.

1930

II  
(DIN PERIODICE)



ii-

## ESTETICĂ ȘI TEORIE LITERARĂ

II

«1

fi

4'-

r

ir

fi

## EUROPEISM ȘI TRADIȚIONALISM

Avem și noi — în fine — o „querelle des anciens et - des modernes". Mai multe publicații tradiționaliste cer din nou antă clară, clasică. Altele vor artă românească autentică, vreau să zic inspirată de veleitățile și posibilitățile naționale. În fine, câteva denunță inspirațiile moderniste românești oa împrumutate din sforțările oare se fec astăzi, în lumea germană, la Munchen ori ia Viena, aceste centre evocând de la 1916 încoace groaza patrio-  
^ților, a mamelor de familie și a direcțiunii siguranții ge-  
|nerale. Să încercăm a reconstitui genetic acest proces.  
|Gînd s-a lichidat războiul, România rămăsese fără stocuri,  
|lipsită total de coloniale, mătăsuri și cărți occidentale. S-a  
fimportat atunci, aproape oficial, adică cu bonuri de teza-  
|ur, smochine, pijamale și expresionism. Doi ani de răz-  
Iboi blazaseră cele mai nesecătuite izvoare de patriotism,  
iVoiam Occident și exotism, într-un fel sau altul, dar cu  
lorice chip. Lăcomia importului era omagiul pe care izo-  
jflaraa noastră fl aducea restului planetei.

S-a văzut atunci și cel mai puternic curent de emigra-  
|ție culturală către capitalele europene. Prin 1920, singur  
^Parisul număra peste 3000 de studenți români. După o  
ală informație de acolo, s-au întors mulți din ei, adu-  
|oînd în geanta de călătorie mostre după modele occiden-

Unii s-au însărcinat cu reforma teatrului, alții cu a  
revistelor, alții cu a sintaxei. Aceștia din urmă au reușit

să împace pe Miron Costin cu Rainer Măria Rilke ori F. Werfel, realizând o limbă cronicărească turnată în cel mai autentic metru expresionist. Alții s-au adresat teatrului, realizând înscenări care erau cu atât mai hilariante, cu cât trebuiau să fie mai tragice. Pictura a adus și ea un transport nou de ineptii, jumătate naive, jumătate șărlătănești, pe care un public neinițiat sau zăpăcit le admiră de frică, lipsit de sfatul autorizat al criticului de artă — trebuie s-o spunem — absent cu desăvârșire la noi în țară.

Și ca toate popoarele de epigoni am exagerat. Când în Apus (mentalitatea dadadlăsită a decăzut după o scurtă valvă, făcând loc, cel puțin în Franța, unei puternice reacțiuni neoclasice, la noi s-a continuat un curent artistic început în Occident încă înainte de război, dar azi complect lichidat, în timp ce făcea călătoria către noi, diadaisimiul miuirii se în patria lui de origină.

**Era pe cînd nu s-a văzut,  
Azi o vedem și nu e.**

E soarta tragică a provinciei față de capitală : nu poate adopta simultan aceeași modă. Când se poartă la București rochiile scurte, la Mizil se poartă lungi. Fiindcă viața principiilor moderne e efemeră, pînă adoptă provincia o nouă tablă de valori, capitala a și schimbat-o.

Să ne ferim, totuși, oa poziția noastră să fie interpretată ca tradiționalistă. Revista noastră ocupă și azi, oa și în trecut, o poziție intermediară între tradiție și europism. Sintem contra oricărui zid chinezesc. Voim un contact de toate zilele cu lumina Occidentului, de la care avem de învățat totul. Credem că ce e bun și generos în țara aceasta ne-a venit de peste hotare, prin intermediul acelor minunați „bonjuriști”, care nu și-au uitat suferințele de acasă, pentru petrecerile de laiurea. Trecutul nostru e sărac în cultură, în artă și în ideologie, și, în afară de păturile populare, e prea puțin al nostru. Tradiționalism pur și simplu înseamnă grandomania mizeriei. Vorba lui Nietzsche, aplicată poporului german după 1870, „noi nu avem nici ieri, nici azi, numai imiine”, e cu atât mai adevărată pentru noi. Dorim să importăm valori de

peste hotare. Dar să ne înțelegem bine care. Nu dibuiri minoritare discreditate în chiar patria lor. Ne dezgustă acea mitocănie în imitație după oare cutare fiu de sătean, adesea în prima generație de alfabetism, nu mai poate trăi fără senzațiile perverse ale opiului, ale cocainei, ale versurilor lui Cocteau ori ale pînzelor lui Van Dongen.

Și slavă domnului că avem ce importa. Ne lipsește total, pînă la demență, sistemele ideologice care dau un sens lumii și vieții, ne lipsește, în dureroasa noastră incoerență, logica. Ne trebuie imperios și urgent silogismul. Ne lipsește complect morala, nu aceea ipocrită a filistinismului colectiv, ci aceea personală, oare e o chestie de scuză față de propria conștiință, de proprie împăcare, de revoltă sinceră, de demnitate neîntinată. Ne lipsește gustul, îndreptar de măsură, de tact și de decență față de toate deșănțările, urîțeniile și excesele. Și — în fine — ne lipsește dureros, pînă la asfixie, sentimentul democratic al libertății și al dreptății, respectul persoanei altuia, oare trebuie să fie altceva decît un mijloc de exploatare cotidiană.

Cînd e atîta pustiu la noi, tocmai rafinăria senzorială ne mai lipsea ?

Am cerut întotdeauna contactul cu Occidentul : în politică, știință și tehnică. În literatură, însă, e cu totul altceva. Artistul, pentru o mie de motive, nu poate fi decît național. Produs al unei societăți, el scrie pentru o societate dată. Marea lui calitate e specificitatea. Și aceasta mu poate fi decît națională. O inspirație forțată, oare ar veni de la un grup de senzații pe care viața noastră nu le cunoaște, ca și reacțiunile exotice în fața acestor senzații, nu poate da decît literatură de seră, sau — în cel miază bun caz — de abilitate. Literatură mare sau cel puțin propriu-zisă nu poate da.

Am spus-o de atîtea ori : aceasta am înțeles siubt crezul nostru poporanist. O epocă care imită procedee literare de aiurea nu poate fi interesantă decît ca simptom. Ea înseamnă o criză, un provizorat, care mai devreme ori mai tîrziu trebuie să aducă altceva.

## SPORT ȘI LITERATURA

În ultimul număr din *Le Crapouillet*, Dominique Braga consacră un articol, sub formă de imn, intitulat *Honneur du sport*. Cetim, printre altele : „Sufletul și corpul se leagă. Sufletul și corpul se îmbrățișează și corpul devine sufletesc. Prin sport se naște un nou jurământ... Principalul mobil al eticii creștine era vanitatea. Dînd individului, proprietar al sufletului, deținător al divinității, o înaltă idee de valoarea sa, creștinismul stimula ori extrema umilință, ori extremul orgoliu, ceea ce e același lucru. Emulația sportivă e de altă natură. Valoarea devine relativă, victoria — circumstanțială. Forța nu poate exista decît condiționată de un record, grație unui antrenament... Metafizica sportivă e agnostică...” etc, etc.

După cum se vede, e vorba — nici mai mult, nici mai puțin — decît de o nouă religie. Dacă constatăm că o bună parte din scriitorii mai tineri în Franța și Germania, un Henry de Montherlant, un Fritz von Unruh, Paul Morand etc, sînt înainte de toate pătimiși sportivi, atunci ne dăm seama ușor că rindurile de mai sus nu sînt \* numai expresia unor preferințe personale sau temperamentale, ci glasul reprezentativ al unei epoci. Într-un număr din *Nouvelle revue frangaise*, A. Thibaudet arată simptomele unui roman al energiei, formă contemporană a activismului febril care bîntuie societățile timpului nostru. Gustul pentru contemplația leneșă dispare din ce în ce. Criza intelectualismului se învederează peste tot. Nu ne-o arată numai literatura energiei, dar și voluntarismul sau pragmatismul filosofic și mai ales — un aspect practic — criza profesiilor intelectuale. Realismul în carieră : iată orientarea tinerilor generații. S-a creat în tineret un fel de romantism ingineresc, care-l fascinează. Învățămîntul literelor, lumanismul e peste tot în scădere. Nu știm întrucît noua lege a învățămîntului secundar în Franța, cu preferința ei pentru clasicism, va stimula din nou gustul pentru ideologie. Decadența ideii se afirmă lent, dar serios de la o vreme încoace. În locul ei se substituie — ca etalon de cunoaștere și valorificare — senzația. O mulțime de motive justifică noua transformare. Ideea pre-

supune elaborări lente, confruntări sigure și serioase.. Din contra, senzația e rapidă în informație, ne inițiază prompt și variat. Ne permite — în plus — adaptări mai multiple, mai elastice. Aduce cu ea și un coeficient de plăcere, reieșit din facilitatea cu care se realizează. Ideea e chinuitoare, maladivă, obsedantă. Senzația e stenică și reconfortantă.

Astfel sportul e numai una din formele senzualității moderne.

El dă o cenestezie viguroasă, o suplețe apreciabilă, o sporire a individualității animalice, întovărășită de sentimentul puterii, de voința de a învinge și reuși : atîtea calități indispensabile azi. Cum literatura nu e decît expresia inconștientă a aspirațiilor colective nelămurite încă, gloria sportului trebuie tălmăcită și ea ca o temă, ca un capitol din marea frescă a individualismului senzualist, care va da fizionomia unui neoromantism ce se prepară. Se pare că fiecare secol începe romantic, după cum maturitatea e precedată de generozitatea tinereții. Secolul al XIX-lea a început cu romantismul contemplativ, cu portretul lui Rene sau Werther. Veacul nostru preferă pe cel activist și senzualist. La aurora vîrstelor se prepară programul pentru restul vieții.

1924

## EVOLUȚIA TEATRULUI MODERN

M-am întors la Iași după vreo zece ani de absență. Orașul s-a schimbat în multe privinți. Raportul între clasele sociale e altul. Deplasarea avuțiilor s-a realizat după legile economiei postbelice. S^au făcut și cîteva clădiri nouă. Animația străzilor e ceva mai mare. [...]

Numai Teatrul Național a rămas același ca pe vremea copilăriei noastre. Puțini actori au murit din veteranii de altădată, puține noutăți au debutat Decorurile rigide, prăfuite, de o tristă grandomanie în pretenția lor întovărășită de mizerie, sînt aceleași. Lumina rampei și culisele

clasice au aproape măreția documentelor arheologice. Și repertoriul se învîrte în jurul pieselor lui Hennequin, Sardou, cînd miu e vorba, pur și simplu, de *Ștregarul din Paris* sau die *Doi sergenți*. Iașul se fălește încă cu tradiția lui culturală. Și iașul nu are încă un teatru frecventabil după cum nu are un concert simfonic.

Atîția intelectuali cîți locuiesc în Iași sînt lipsiți, astfel, de ceea ce constituie în alte părți hrana artistică indispensabilă. Izolați în colțul acesta de țară, departe de ce se plănuește și se creează aiurea, ei n-aiu nici măcar cele cîteva agremente artistice oare servesc oa derivate plictiseli de provincie. Și, totuși, în alte părți — în special în Germania —, provincia a dat tonul inovațiilor artistice. Darmstadt a avut multă vreme cel mai bun teatru din Germania — după cum Florența l-a avut pe cel mai bun din Italia. În capitala Toscanei și-a experimentat Gordon Crăig inovațiile sale teatrale. Iar Rusia, pe vremea cînd Moscova era încă provincie, avea acolo compania neîntrecută a lui Stanislavski. E drept că eforturile franceze în această direcție s-au făcut de către J. Gopeau, Gemier sau Dullin la Paris.

Fapt e că astăzi, din toate aceste sforțări izolate, s-a degajat o tehnică, mai mult, o mentalitate teatrală nouă, pe oare am dori s-o vedem și la noi.

Teatrul urmează de aproape, azi, evoluția celorlalte arte plastice și el tinde eătră expresionism. Decorul s-a simplificat complet, ajungînd un *rezumat* condensat în cîteva trăsături expresive. Nu s-a ajuns încă la „ecrd-teaux”-uri, ca pe vremea lui Shakespeare, dar se întrebuintează de obicei o simplă draperie sau pînză care simplifică totul în cîteva linii robuste. Pe acest fond uniform, eclerajul din plafon poate picta infinite valori luminoase, oreînd *atmosfera* specială piesei. Toată atenția e îndreptată cătră 'această ambianță, căci personajele sînt considerate secundare, determinate de influența cadrului, a mediului, de sufletul înconjurător. Astfel prezentat, decorul amintește de picturile lud Rembrandt : variațiile luminii se pot deplasa către un punct culminant, lăsînd periferiile într-un oliar-obscur, plin de mister, de atmosferă.

Decorul nu mai face concurență jocului actorilor : din contra, se alătură acțiunii acestora oa să dea maximum de efect expresiv.

Această simplificare expresivă nu se oprește numai la tehnică. Ea se întinde și asupra fondului. Piesa însăși conține numai personaje generice, simbolizînd idei rezumative, condensînd într-o expresie simplă și generală trăsăturile cele imai caracteristice. H. Lenormand în Franța, oa și G. Kaiser în Germania au suprimat numele personajelor din distribuție prin tipuri cvasi-abstracte : omul, servitorul, doctorul, prietinel. Prin această reducție expresionistă, se evită și desenul prea geometric al unui caracter dat. Închis într-o formulă largă, un personaj poate permite toate posibilitățile. Se obține, astfel, o altă concepție despre personalitate. Prin teatrul italianului Pirandello învățăm că concepția despre unitatea persoanei e arbitrară. Plutesc în noi diferite euri slab încheiate, pe care, adesea, nu le leagă nimic solid între ele. Teatrul trebuie să ne sugereze — după opinia criticului teatral italian Tjlgher — această viață efemeră a eurilor noastre succesive.

Cît valorează aceste dibuiri dramatice e greu de știut încă. Experiențele făcute aiurea le indică deja fecunde. Ele ar putea inspira chiar de pe acum, măcar în linii generale, aspirația nouă și regizorilor noștri.

1924

#### DL. H. SANIELEVICI DESPRE PANAIT ISTRATI ȘI LITERATURA ROMÂNĂ

Dl. H. Sanielevici, însufletit de un subit entuziasm pentru dl. Istrati, s-a simțit dator să scrie un lung studiu critico-polemic, în care, din nevoia de a ridica pe acesta, n-a putut scăpa tentației de a înjosi întreaga literatură română modernă, sacrificată oa un suprem omagiu pe altarul noii admirații. Entuziasmul d-ului H. Sanielevici pentru autorul *Kirei Kiralina* e — desigur — îndreptățit, și nu avem nimic de adăugat asupra valorii

literare a d-lui Istrati. Am fi trecut ou vederea și partea: cealaltă de critică negativă, cum am făcut regulat de război încoace, dacă studiul d-sale n-ar fi atins prea aproape programul acestei reviste și o serie din amidij și colaboratorii noștri, care au dreptul, oricum, față de publicul cetitor al paginilor d-lui Sanielevici, la o punere\*! la punct a atîtor afirmații, zvîrlite pe deasupra logicii, al bunului-gust și — cîlteodată — chiar deasupra adevărilor lui.

Pentru cei care nu sînt în curent ou toate vidsiitudk mile carierei d-lui Sanielevici, e necesară o schiță a atitudinii d-sale față de cultura românească. După o trecere de ucenicie în partidul socialist, cînd d-sa profesa ideile^ socialismului propriu-zis, așa cum le înțeleg toți militanții acestei doctrine, a urmat un interegn de criză intelectuală, în care d-sa a înclinat către poporanism, apărînd acest curent în chiar paginile *Vieții românești* contra atacurilor d-lui Duiliu Zamfirescu.

Au trecut după aceea ani în care preocupările antropo-; logice l-au ținut departe de atitudini culturale mai mili- tante. Nu știm încă ce-a cîștigat prin această transfer-, mare antropologia, dar știm ce a pierdut literatura. După război, odată cu reapariția efemeră a *Curentului nou*, l-aan regăsit socialist, însă de un socialism sui-generis, a cărnii supremă datorie era să facă apologia burgheziei. Bazat,| zice-se, pe Marx, d-sa voia îmburghezirea prin urbani-| zare a vieții românești, pentru ca, trecînd prin epoca in-| termediară capitalistă, societatea noastră să poată pro-| gresa, în fine, către socializare. În această ipostază, d-saj disprețuia orice formă a vieții rurale, țăranul, dar maif ales pe apărătorii lui, pe oare-i acuza de „poporanism re-| acționar”. Salvarea noastră, după această doctrină, era în burghezia orășenească, care era să ne puie mai și mai direct în contact cu Occidentul. Cît valora din punct de vedere imarxist această interpretare nu ne vom! mai întreba. Nimeni n-a uzat și abuzat mai mult de Marx decît adversarii socialismului. Dotat cu o largă generali-^ tate, ca toate marile construcții filosofice, tratat ou oare! care subtilitate logică, marxismul se poate interpreta ori^ cum. Nu e de mirare, astfel, că agrarienii conservatori dîn Prusia au găsit la un moment dat un teoretician de

•Iov oare le-a justificat doctrina bazîndu-se tocmai pe în- vățămintele *Capitalului*. Nu e de mirare astfel că d-l Sa- ifeielevici și după d^sa dl. St. Zeletin au ajuns cu Marx Lin mîna la concluzii de liberalism manchesterian.

Ceea ce interesant de reținut e că d-sale îi place să I. și recomande reprezentantul cel mai pur al occidentalis- I imului în România. De aceea, recomandă toate virtuțile Apusului : părul tăiat scurt, fața rasă, pălăria mică, bu- cătăria substanțială fără picanterie, opt ore de muncă etc. |- Ocea oie uită, însă, d-sa e sufletul occidental : acel suflet compus din echilibru, lipsă de exagerare, lipsă de subiec- ' tivism, dar mai ales de grandomanie. Cîtînd articolele |' despre Panait Istrati, am înțeles oie adevărată e doctrina -bovaristă, care arată prăpastia între ceea ce credem că ' sîntem și ceea ce sîntem în realitate, am înțeles mai cu |seamă că „Yvon aeavToy” al filosofului grec e o mineiu- fînă care se lovește de o omenească neputință.

Oricine va înțelege aceste reflecții referitoare la con- |£ taadicția dintre doctrina și temperamentul d-lui Sanielevici. în teorie : occidentalism, pălărie mică, păr tuns etc. |în aplicație : tocmai caracterele Orientului balcanic, exa- ferare, subiectivism extrem, stranie grandoare, alură de 'profet, lipsă de respect pentru persoana altuia etc, adică |ftoemai ceea ce combate. Demiurgul care prezidează la i destinul nostru a înscris, probabil, printre amuzamentele fsale, și astfel de ironii !

Ne întrebăm acum de ce a ales dl. H. Sanielevici, pen- Ifcu a-l lăuda pe P. Istrati, această cale. Ar fi fost de o gnie de ori mai comod pentru d-sa să-l definească după pmetoda ce-i aparține exclusiv : antropologia. Ar fi putut, |de pildă, să-l claseze după maxilar ori indice •cefalic prin- |Jtae tipurile homo europaeus, alpinus ori mediteraneus. |:S-ar fi putut întreba dacă strămoșii d-lui P. Istrati au l'inîncat nuci, pește ori carne crudă. Dacă ar fi constatat |.p scriitorul are picioarele lungi, ar fi tras concluzia că a pârîtb în tinerețe multe garduri, dacă ar fi avut nasul mare, p\*ar fi putut clasa printre oamenii oie se nutresc cu bu- pate aromiate etc. înarmat ou aceste prețioase cunoștințe, |||?ar fi putut plasa printre genurile respective : clasic, ro- mantic, realist, genuri, după cum se știe, în strînsă de- lendență cu alimentația, forma craniului ori culoarea pă-

rului. Ce vast câmp de cercetări fecunde ! Proceedînd așa, d-sa ar fi scăpat de orice obiecție (după cit cunoaștem; nu mai există în țară la noi un alt antropolog care să fie și literat) și în același timp ne-ar fi scutit și pe noi să reîncepem o discuție ale cărei argumente dl. Sanielevici le aude de douăzeci de iani, fără să-și schimbe măcar una din afirmațiile d-sale. Trebuie să aducem în această privință omagii tăriei caracterului d-ului Sanielevici. Chiar în fața evidenței, d-sa continuă să *creadă*. Starea sa de suflet e religioasă : în loc de opinii, preferă să aibă credințe. E ceea ce se cheamă în psihologie "impermeabilitatea la experiență". Dacă nu a făout-o douăzeci de ani de discuție, se va convinge acum de argumentele noastre dl. Sanielevici ? Ne îndoim. Mai rămîne însă publicul, care trebuie lămurit.

Cetind studiul d-sale, am avut în primul rînd o impresie de teribilă vechime. S-au prăbușit imperii, s-a ridicat popoare nouă, revoluțiile au schimbat fața continentelor : dl. Sanielevici a rămas același. Aceleași citații: *Michael Kolhaas, Hermann și Dorothea*, Biasco Ibanez, și apoi epopeea, creație a rasei germanice, realism, clasicism, romantism. Noțiuni pe care lenam apucat încă de cînd eram copil. N-a mai cetit și reflectat nimic de atunci dl. Sanielevici ? N-a auzit măcar de Thomas Hardy, Galsworthy, Bergson, Durkheim, Einstein, Marcel Proust, Pauli Valery, Freud — atîtea probleme puse de atîția autori; și care formează structura mentalității actuale ? Nu4 mail interesează nimic din ceea ce se produce de douăzeci de ani ? Argumentele cu care își susține vechile teoreme, și ele aceleași : nimic în plus, nimic în minus. Cum zic francezii : „il se raconte”. Și doar d-sa nu e încă la epoca suferințelor : la vîrsta cînd se realizează cunoscuta lege lui Ribot, după oare amintirile vechi se mențin, pe cînd cele nouă dispar.

Admiratorul lui P. Istrati debutează cu această drastică afirmație (de parfum foarte occidental prin moderația ei) „P. Istrati este cel mai bun prozator pe oare l-a avuiff România pînă acum”.

Dar, mai întii, e Istrati un prozator român ? Despre, o operă de artă plastică, pictură ori sculptură, se poate zicdj

lirfect că e românească, chiar dacă a fost executată RL străinătate. Dar literatura nu e, oare, a acelei țări în a Ilarei *limbă* a fost scrisă ? J. Conrad e polonez, și totuși \$\$\$ consacrat romancier englez. De asemeni Charnisso în l(Oermania etc. Cînd va trebui să se pronunțe și despre poezie, va indica d-l Sanielevici pe contesa de Noailles pa pe cel mai bun poet român ? Dacă ar fi vorba de făcut |0 antologie de prozatori români, l-ar pune d-sa și pe |-Istrati ? Și dacă l-ar pune, cum l-ar prezenta publicului, |în franțuzește ori tradus ? N-am auzit pînă acum ca o literatură națională să se laude și ou traducerile. După acest \* (criteriu, Tolstoi poate fi scriitor francez și Shakespeare ^italian. Anarhia începe și nu mai putem fixa nici o frontieră literaturilor : un fel de comunism literar apărut cu ;inult înaintea celui economic.

Iată unde duce oocidentalismul !

Ca să-l înalțe pe Istrati, dl. H. Sanielevici nu vede pită cale decît să distrugă pe toți ceilalți scriitori români, fetare de spirit exclusivă, simplistă, foarte frecventă aici, pe la noi, dar necunoscută Apusului. Acolo valorile pot ^coexista, și nimeni nu-i așa de fervent în admirație încît, <ă să-l ridice, de pildă, pe M. Proust, trebuie să-l dărime >e Anatole France.

Consecvent metodei sale, dl. Sanielevici își începe opefetația chirurgicală întii cu critica. Maiorescu și Gherea sînt Scuzați că au susținut, „alături de scriitori de talent”, o ^riulțime de nulități.

Deschidem *încercări critice* și ne permitem să întrebăm pe dl. H. Sanielevici cine sînt marii scriitori care j|e cheamă : Reteganu, Buticescu, Păcățeanu, pe care i-a TBat d-sa de exemplu ca tipuri de regenerare sănătoasă j\$; literaturii ? Sainte-Beuve a făcut și el greșeli de aceea, inerente criticului, cînd a declarat pe Eugene Sue superior lui Balzaic. Dar atunci, de ce nu e mai indulgent B l. H. Sanielevici ?

Și mai sever încă e d-sa cu criticii poporaniști, printre feare niuimă ră pe d-nii S. Mehedinți, M. Dragomirescu, pl. Lovinesicu, adică tocmai pe aceia care au combătut poranismul, care au fost adversarii lui calificați și care, |prin structura lor sufletească, au fost reprezentanți tipici &i concepției antipoporaniste.

Poate dl. Sanielevici să dea poporanismului cele mai fanteziste definiții, să introducă în această noțiune altso-lut ce vrea, o elementară datorie de corectitudine polemică trebuie să-l facă să întrebuițeze acest cuvânt numai în sensul acela pe care i l-au dat aceia care l-au făurit și și-au etichetat concepția lor despre viață. Era i mai bine, însă, ca în disprețul și înălțimea d-sale, de la care se șterg toate **deosebiri**, să găsească o etichetă care să înglobeze la un loc pe d-nii M. Dragomirescu, Lovinescu, S. Mehedinți cu C. Stere și G. Ibrăileanu. Ce Dumnezeu, în explozia sa de dezgust pentru cultura aceasta românească, nu-i izbucnește în minte măcar o formulă: înaripată și pitorească? Ce-ar spune d-sa dacă în eticheta de clasicism am introduce pe Chateaubriand, Hugo și Musset?

Dl. Sanielevici se ridică altădată mereu contra d-lui Iorga că inventează genii (cine nu-și aduce aminte cât a rîs dl. Sanielevici de chestia Vasile Pop = Edgar Poe + Prosper Merimee). Acum, cînd d-sa întreprinde o goană acerbă împotriva inventatorilor de genii naționale, pe dl. Iorga îl înoujură.

După critici, scriitorii.

Ca tip al scriitorului poporanist, dl. Sanielevici îl ia pe dl. Sadoveanu, vechea d-sale obsesie, repetînd exact-aceleași obiecțiuni de acum douăzeci de ani. Cu toate acestea, nu prea pare lămurit definitiv dl. H. Sanielevici; în privința d-lui Sadoveanu: cu toate că afirmă că dl. M. Sadoveanu nu e un scriitor, se grăbește totuși să-l recomande traducătorului pentru Occident a celor mai bune nuvele românești și recomandă printre aceste **Razbunarea lui Nour** și **Cei trei**. (Ce interes are dl. H. Sanielevici să compromită țara în străinătate?) Dar indicarea acestor bucăți dovedește că d-sa n-a mai cetit din acești scriitori nimic din ce a produs posterior acestor două nuvele. (D-sa chiar se laudă că nu-l cetește.) Nu discută decît **Crîșma lui Moș Precu**, scrisă de asemeni la douăzeci de ani. Are drept să-l definească pe dl. M. Sadoveanu, carel are patruzeci și patru ani și o vastă operă, cu o scriere de tinereță? Dar dacă cumva dl. Sadoveanu a progresat în ultimii douăzeci de ani, adică de cînd a devenit matur,

Și dacă și-a schimbat maniera, părăsind — din nefericire, — zicem noi — unele din acele note care îi displac d-lui Sanielevici? Ce știe d-sa-dacă nu l-a cetit? Are drept să nu-l cetească dacă nu-i place, dar nu să-l definească scriind despre el. Ce-ar fi dacă cineva ar scrie despre Eminescu după poeziile tipărite în primii ani? (Nu e totuși cazul cu **Crîșma lui Moș Precu**, care e în adevăr frumoasă.) Ii mai reproșează dl. H. Sanielevici d-lui Sadoveanu că nu descrie preoți ca în Ardeal. Ce să facă, dacă nu sînt astfel de preoți în Moldova?

E indignat d-sa că tipurile din **Crîșma lui Moș Precu** nu sînt angelice. După concepția critică a d-lui Sanielevici, un romancier, ca să fie bun, trebuie să creeze numai tipuri ideale de bunătate și candoare. În bună logică, d-sa ar trebui să fie entuziasmat de Georges Ohnet sau Henry Bordeaux, unde poate găsi tot paradisul și unde — ferească Dumnezeu — nu intră vreo canalie, în schimb, să dea afară din literatură pe Balzac cu tipurile sale Grevei sau Vautrin, pe Dostoievski, pe Zola din **UAssomoir**, pe Flaubert cu **Madame Bovary**, tot Maupassant. Definind valoarea scriitorului după înălțimea concepției ori după gingășia sufletească a personajilor, ca dl. H. Sanielevici, ce jos rămîn Balzac ori Dostoievski! Și ce valoare capătă H. Bordeaux!

Dar dl. H. Sanielevici nu-și întrebuițează consecvent instrumentul acesta de critică literară. Pe vremea cînd ataca pe dl. M. Sadoveanu în **Curentul nou**, d-sa obișnuia să-l puie la stîlpul infamiei cu ajutorul unui tablou sinoptic, în care se găsea, printre viciile eroilor acestuia: prostituție, alcoolism, asasinat, adulter. Dar în **Kira Kiralina**, pe care o admiră atît, găsim: beție, prostituție, asasinat, pederastie (și ce pederastie!), incest. Dl. Sadoveanu face figuri palide în această privință. „Popa Tărăboi e un romantic”!, strigă dl. Sanielevici, încîntat de asemenea „trouvaille”. Popa Tărăboi e un bețiv, atîta tot. ÎDe ce atîta complicație? Ca să-și dovedească afirmația d-sa mai citează și pe Musset.

E un romantic, spune dl. Sanielevici, ca și cum ar dejt nunta un bandit.



Il mai acuză pe dl. Sadoveanu că scrie pentru mica burghezie. Stranie concepție despre asta mai are dl. Sanielevici ! D-sa crede că un artist scrie cu gândul conștient că se adresează unui anumit public... Scriitorii scriu fiindcă au de spus ceva, indiferent cui. Nici gazetarii nu se gândesc la anumite clase sociale când iau condeiul în mână.

Ca să justifice și mai bine animozitățile sale, dl. H. Sanielevici, care are spiritul filosofic și gust pentru ideile generale, o începe de departe, desființând chiar gemurile literare de care s-au servit cei pe care vrea să-i distrugă. Occidental pînă în măduva oaselor, a ajuns la concluzia că singurul gen literar potrivit Apusului e clasicismul. Nu mai rămîne atunci decît să șteargă din istoria literaturilor romantismul și realismul. Mai cunoaștem alt exemplu de antiromantism. E acela al lui Ch. Maurras" și al discipolului său, Pierre Lasserre. Dar aceștia nu ~~o~~damna romantismul în sine. Ei denunță numai nepotrivirea lui cu spiritul francez și inconvenientele pe care le^ar aduce în consecință acest gen în cultura franceză. Oa să șteargă din literatură un gen în care s-au produs Byron,; Manzoni, Shelley, Pușkin, Chateaubriand, Victor Hugo, Novalis etc, nu s-a găsit decît dl. H. Sanielevici. Am mai auzit oameni oare au preferință pentru o școală literară.: N-am mai auzit însă pe nimeni, nici chiar pe cei mai, amatori de paradoxe, ca să condamne în sine un gen lite-j rar.

Trebuie lăudată originalitatea d-lui H. Sanielevici. Și] aici, oa și în multe locuri, nu-i mai rămîne oa consolați^ decît butada lui Mr. Prudhomme : „Cest mon opinion e] je la partage". Toate achizițiile pe care le-a făcut istoria! literară prin cucerirea romantică : amănuntul pitoresc,; psihologia individuală, sentimentul naturii, drepturile fan-teziei etc. nu contează deloc ? E penibil să mai continuămi cu sfărmașea acestor uși deschise în dauna d-lui H. Sas nielevici. Să revenim la aplicațiile pe care le face d-sa în] literatura română. Disprețuiește, bineînțeles, înainte d- toate, romantismul medieval ieșian. Cum ? De cînd ? Do\$ acest retrogradism ieșian a produs pe *Sărmanul Dionisi*

^această figură arhiromantică de blazare și descompune-re, despre care dl. H. Sanielevici a scris pagini ditirambe și cu a cărui figură ne asigură că se identifică.

Nu iubește (astfel decît clasicismul. Și nu toate ma-I nifestările acestuia. De pildă, clasicismul aristocrat nu-i " place. O singură formă are toate sufragiile d-sale : clasi-cismul proletariatului. Așadar, din toate genurile literare, 5 numai clasicismul e bun, iar din clasicism, numai acela \* proletar. Dl. Panait Istrati e *singurul* clasic proletar, deci î dl. Panait Istrati e cel mai bun scriitor pe oare l-a pro-dus omenirea pînă acum. Iată cum Homer, Dante, Sha-"kespeare, Goethe, cu care, dealtfel, dl. H. Sanielevici îl -compară foarte des pe dl. Panait Istrati, rămân inferiori .acestuia, fiindcă nici unul din ei nu e clasic proletar.

Dar e, în adevăr, dl. P. Istrati un clasic? Atmosfera, ";personagiile și atitudinea autorului sînt acele ale unui 'veritabil romantic.

Să-l cetească oricine și va avea această impresie. Ceea ce e absolut sigur, însă, e că dl. P. Istrati nu e proletarul ;la care se gîndește dl. H. Sanielevici. Se numește proletar — o noțiune care e foarte restrînsă în socialism — un muncitor calificat, înscris în sindicat, avînd un statut in-dustrial fix, cu conștiința și solidaritatea de clasă formată în fabrici ou mii de lucrători. K. Marx, și după el ma-joritatea socialiștilor, au fost foarte zgîrciți cu această ^categorie socială și au respins din ea tot ce nu era per-fect consecvent caracterelor de mai sus. Ei au arătat |de atâtea ori că săracii, vagabonzii, micii burghezi nu sînt ;proletari. Tocmai în aceasta stă meritul lui K. Marx : de ia fi dat o bună definiție proletariatului, spre deosebire |de înaintașii săi Proudhon, Blanqui, Owen, care înglo-bau în vaga noțiune de „peuple" o întregă eterogenitate î-die elemente. însuși dl. Sanielevici, la pag. 43 a broșurii \d-sale, dă o definiție lucrătorului calificat : „care for-jează pătura reprezentativă a epocii postbelice, tîria par-tidului socialndiernocrat și .zăgazul contra comunismului ^|adhiibzuit". (*Ibid.*, loc. cit.) Acest proletar — zice d-sa pfr trăiește bine „oa Morgan ori Stinnes", are casă aerată li curată, se hrănește cu bucate bune, nu cu mămăligă,

are timp liber de recreație, considerație socială, drepturi politice etc\*

Acesta e proletarul, care produce clasicismul, genul cel superior, după dl. H. Sanielevici.

Face parte Istrati din el? Din biografia sa, oa și din fizionomia și viața tipurilor care le descrie, se vede că el e un muncitor vagabond, care a cutreierat lumea îndeplinind fel de fel de meșteșuguri. Mediul său e acela de port oriental, cu turci, cu greci, mahalagii români etc. E ceea ce Marx a numit „Lumpenproletariat”, tagmă inferioară, neorganizată, ignorată. Însuși dl. H. Sanielevici îi așază în această clasă la pag. 49 : „**Proletarul vagabond** (cel cu Stinnes?) a învățat franțuzește din clasicii francezi”. Dar la pag. 54, printr-un miracol, îl vedem trecând în rîndurile proletariatului calificat : „Prin gura lui (a lui Istrati), am impresia că vorbește muncitorimea calificată, clasa reprezentativă a momentului de față”.

În definitiv, e sau nu e proletar calificat Istrati? De fapt, lucrurile stau așa : dl. H. Sanielevici are în minte imaginea proletariatului din Apus, care trebuie să producă clasicismul cel nou al d-sale ; întilnește pe dl. Istrati, care nu este proletar apusean, calificat, organizat, „trăind ca Stinnes”, îl decretează însă proletar apusean și reprezentant al aceluia proletariat apusean (și dacă e reprezentantul proletariatului apusean, cum poate să mai fie atunci și „cel mai mare prozator român”, mai ales că nici nu scrie în limba noastră?).

Dar dacă, în adevăr, dl. Istrati este acel clasic, cum vrea dl. Sanielevici, atunci urmează că poți să nu fii proletar apusean organizat, și totuși să fii clasic. Legătura de cauzalitate între proletariat și clasicism dispare în orice caz.

Dar trebuie să isprăvim odată cu șirul inextricabil al contrazicerilor d-lui H. Sanielevici. D-sa a găsit mijlocul de a se contrazice cel puțin de două ori înăuntrul unei contradicții mai mari, așa că trebuie o întregă subtili-

\* Impresia noastră este că Sanielevici dădea aci mai curînh o imagine a „aristocrației muncitorești” decît cea a proletariatului pur, dacă ar fi să luăm în serios afirmația, oricum hiperbolică, despire „lucrătorii calificați”, care ar trăi „ca Morgan ori Stinnes”.

tate ca să-l urmărești, subtilitate a cărei „randament” utilitar e desigur prea mic ca să merite o discuție mai lungă.

Voim numai să mai adăugăm cîteva cuvinte asupra concepției d-lui H. Sanielevici despre artă și estetică.

Se pare că criteriul după care judecă d-sa operele artistice e cel exclusiv moral. Am văzut ce crimă comit scriitorii care nu descriu tipuri de sfinți. Dl. Istrati e mare scriitor fiindcă „stăpânul lui Anghel” e om cinstit, „Mama lui Adrian o sfintă” etc. (p. 44). E un criminal, în schimb, dl. Sadoveanu care n-a inventat popi ardeleni în Moldova. Arta are, astfel, după dl. H. Sanielevici, o menire pedagogică, socială. Ea poate fi întrebuițată cu succes ca profilaxie contra prostituției, crimei, romantismului, pederastiei etc. Ea se poate prepara ca și campania electorală prin rețete și discursuri. „Propag clasicismul de douăzeci de ani”, ne spune dl. Sanielevici. De obicei, propagi ca să convingi. Dar poți convinge pe cineva să fie clasic? E ca și cum ai vrea să convingi un blond să fie brun. Se poate face aceasta după rețete, după comandă? Poți lăuda un clasic. Dar să propagi clasicismul?

Dacă scriitorul are o anumită ereditate, educație, face parte dintr-o anumită clasă, va fi în mod necesar *a* sau *b*, cum rezultă și din dl. H. Sanielevici. Căci d-sa e teribil de determinist, pentru că, spune d-sa, oa cineva să fie clasic, trebuie să fie proletar, organizat etc. Dar dacă nu ești toate acestea?... A „propaga” clasicismul înseamnă atunci a propaga să fii proletar, să fii organizat și să-ți crezi — după comandă — anumiți părinți și chiar strămoși. E sau nu e determinist dl. Sanielevici? După cum se vede, depinde de moment și loc.

Eram copil încă cînd am cetit studiul d-lui H. Sanielevici despre dl. Brătescu-Voinești și de atunci, convins de dialectica critică a acestui articol, am trăit cu ideea că autorul lui *Pană Trăsnea* e un mare scriitor.

După un sfert de secol, dl. H. Sanielevici îl numește pe „marele” Brătescu pueril, drăgălaș și îndulcit cu zaharină. Voind să arate că nu se contrazice, d-sa citează cu literă grasă niște rezerve care — în adevăr — îți fac impresia că d-sa admira condiționat pe dl. Brătescu, dar peste do-

-îi  
<•si

ii \

•t  
SUE"  
li"

Vi

uă cuvinte aflăm că acele rezerve erau o bănuială (nu știm a cui), pe care chiar d-sa însuși o combătea atunci (p. 66). Trucul e evident.

După experiența Brătescu, mă simt astăzi încurcat cu dl. P. Istrati. Ce Va spune despre el dl. H. Sanielevici peste două decenii? Tinerii care cetesc astăzi pe dl. Sanielevici să fie atenți. Cine știe ce surpriză pot avea peste câțiva ani?

Căci minunate sînt variațiile clasicismului.

2924

### ESTETISM ȘI POPORANISM

Ca în toate țările analfabete, unde mizeria se ascunde sub falduri de mătase, există și în țara noastră un grup de esteți ortodoxi, mai puriști decît tot ce a produs Occidentului în materie de „artă pentru artă”. Esteții aceștia se plimbă pe străzile pestilențiale ale Bucureștiului fără să protesteze ca cetățeni, locuiesc în case unde molozul se macină de umezeală și neglijență în fiecare zi, iar în convorbirile dintre ei se apostrofează familiar și jovial cu cîte-o înjurătură fără eufemism. Fac toate acestea cu conștiința împăcată că nu rănesc majestatea supremă a Artei. Se supără foc, însă, acești impecabili puriști, ori de cîte ori e vorba de literatură. Acolo au întrecut tot Occidentul la un loc în rafinamentul senzațiilor. Legați de trotuarul bucureștean și de cheiurile Dîmboviței fără să fi părăsit o clipă țara, nimeni nu e mai competent să-ți vorbească despre senzațiile rare ale Estramadurei, despre perversitatea sărilor la Toiedo, despre visurile cocainei, homosexualitatea lui Verlaine, prostituția din Montoartre. Să nu îndrăznească cineva să amintească despre pitorescul Carpaților (cînd e știut că singuri Anzii Cordilierei sînt frumoși), despre melancolia nostalgică a eîmpiilor Șiretului ori Prutulului (cînd e știut că numai cîmpia *FIm-i* trei merită să fie cântată), fiindcă va fi fulgerat imediat de trăsnetele esteților români.

De la o vreme încoace, aceste onorabile personaje re-proșează *Vieții românești* că îndrăznește să aprecieze autori străini ca P. Valery sau M. Proust, cînd știut este că acești eminenți scriitori nu pot fi apreciați decît de trustul monopolizant al esteților. Ceea ce acolo poate fi o preocupare legitimă, aici e o contradicție. Adică, cum, mă rog, poate fi compatibil poporanismul (de a cărui esență e vorba mai jos) ou intelectualismul și rafinamentul autorilor suscitați? Nu mai vorbim despre intelectualism, pe care **onorabilii** esteți, exclusiv amatori de senzații, l-au repudiat veșnic și deci nu au căderea acum să-l revendice. Dar să ne punem pentru moment, din punct de vedere strict științific, problema: e compatibilă simpatia pentru țărani cu atitudinea pur estetică?

Nu vom căuta aici o definiție a fenomenului estetic. Putem totuși să spunem că ceea ce impresionează în primul rînd pe un om inspirat de concepția artistică a vieții e un sentiment de echilibru și proporție. Aplicați această constatare la clasele sociale. Un estet va constata imediat că există clase fixate, cu o mentalitate specifică bine încheată, și clase recente, ou sufletul șovăitor, cu apucături neasimilate, cu gesturi care țin ca formă de clasa imediat superioară către care se aspiră, iar oa fond, de clasa imediat inferioară die unde a plecat. Clasele mijlocii, hibride, pline de aspirații brutale, însă ipocrit acoperite, de contraste izbitoare pînă la comic, de veleități nesatisfăcute, suspendate totdeauna între două realități, una de sus, pe oare n-o înțeleg încă perfect, alta de jos, pe care o disprețuiesc, nu pot să placă nici unui artist. Clasele circulante poartă cu ele tot ridicolul arivismului, și un estet a zis doar: „Je hâis le mouvement qui deplae les lignes”, Cuvîntul de ordine al urii contra burghezului a fost lansat de puri esteți: Flaubert, Theophile Gautier, O. Wilde, Villiers de l'Isle Adam. Aproape toate operele satirice, tratînd despre ridicolul omenesc (înoepînd cu *Roman du Renard*, prima satiră, și aceea de origină burgheză), de la Moliere și Beaumarchais pînă la Labiche, Courteline și Anatole France sînt șarje la adresa claselor mijlocii. La noi, singurul mare satiric Caragiale și-a bătut joc numai de burghezie.

Gîndiți-vă acum la clasele fixe. Sînt două : noblețea și țărănimea. Lăsăm la o parte pe cea dintîi, fiindcă nu ne interesează acum.

E greu de găsit un element de ridicol la țaran. El nu se deplasează și nu are veleități peste forțele sale. Limbajul și moravurile sale sînt milenar fixate. Nici un contrast displăcut, nici o asperitate. Vechimea lui în aceeași stare, ereditatea profesiei — care face din el un abil tehnician al meseriei pe care o cunoaște, traiul aspru în natura care-l înglobează ca pe un simplu detaliu (și e greu de dovedit artisticeste că un element sălbatic al naturii poate fi urît), tragicul sumbru și anonim al vieții, toate acestea fac din clasa țărănească un produs artistic de primul rang.

Arătați-mi în țara noastră ce alt element social ar putea admira un intelectual estet ? Noblețea ? Dar aceasta e în plină disoluție. Burghezia ? Dar lăsând lo o parte principiile teoretice de mai sus asupra urîteniei claselor mijlocii, e, adică, mai estetic „nea Ghiță”, de la Obor, sălbatec și trivial, decît moș Gheorghe oarecare, potolit, înțelept și plin de o fină ironie ? \*

Și ca dovadă că e așa, e cazul lui Maiorescu, acest om de gust desăvîrșit, disprețuitor distant al burgheziei liberale, aristocrat în toate, care a scris pagini de entuziastă simpatie pentru țărani. Iar Caragiale, ori de cîte ori a luat subiecte din viața țărănească, a părăsit tonul satirei și al ironiei, pentru a lua pe cel tragic al vieții adevărate. Fapt e că țaranul nu poate fi ridiculizat. Viața lui poate fi ca și aceea a elementelor naturii : impetuoasă, aspră, (iacă vreți grosieră. Ridicolă nu poate fi. De aceea, nu există autor satiric care să fi ridiculizat țărănimea. Există unii care au insultat-o — Zola ori Maupassant —, alții, poate, care au urît-o ; nu există scriitori care să fi adunat ridicol din viața de la țară.

Și mai există un alt motiv. Fiecare din noi caută în viață ceea ce-i lipsește : e faimoasa lege a contrastului. Mitocanii vorbesc ca boierii. Pe de altă parte, e prea cunoscut faptul că în Faubourg Saint-Germain limbajul întrebuintat conține în el intenționat țărănisme. Intelectualii iubesc în ascuns o meserie manuală, iar manualilor le place să cetească, blonzii iubesc brunele și invers...

De ce nu ar iubi un intelectual rafinat asprimea dură, ar elegantă a vieții de la țară și de ce un om complex -ar aspira cătră simplitatea calmă și fecundă a lumii urale ?

Or, se știe că teoreticienii poporaniști n-au fost țarlani, ci burghezi și intelectuali generoși. Pentru cine vrea să înțeleagă, explicația, credem, e clară.

11925

## UNITATEA CONSTRUCTIVISMULUI

la fine, și-a spus și constructivismul opinia lui despre Inoi. Și, bineînțeles, tot prin *Mișcarea literară*, care acumulează toate bunele aprecieri asupra noastră. Bineînțeles, tot printr-un interviu. Acest mod de oomunicare a ideilor a fost inventat de cătră politiciani pentru politiciani. Cutare personalitate marcantă putea să-și „dea cu Ippinia”, să i se publice fotografia, să ne împărtășească pblima d-sale biografie, adică felul cum mîncă, cum doarme, cum face dragoste, pentru oa comunul muritorilor să afle ceva din secretul zeilor. Unii cer cu insistență să fie intervievați. Cunosoc un politicilan oare protesta că fiu e intervievat și el măcar o dată pe lună, ca colegul lui pin alt partid. De aici, firește, puterea gazetarilor. Cum ajoritatea gazetelor sînt politice, literații se ofileau de ielozie. Imposibil de plasat măcar o fotografie la vreun tidian politic ! Atunci snau inventat gazetele literare, jumai că în altă parte, interviurile au un sens și cei care le dau, o anumită greutate. Genul iritabil s-a potolit : ate, în fine, să-și puie în valoare gîndurile și figura, să zeze marțial ori modest (după genul orgoliului), ca la btograf. Reporterul a fost chemat de dl. Vine a ori a eefert un interviu, lucrul e indiferent. Vedeți, un simplu înțident cotidian, care, însă, e imens prin consecințe, fiindcă au schimbat de la această dată înseși premisele istoriei laastre literare..

Nu putem discuta cu reprezentanții constructivismului, întâi, fiindcă există candori care dezarmează, care încintă. Așa, de pildă, dl. I. Vinea spune intervivorului său că singura mișcare care contează în istoria literară a *uU* timilor 30 de ani e aceea a *Contimporanului* (a nu se confunda cu vechiul *Contemporan* de la Iași). Această mișcare e „constructivismul”. Despre natura, procedeele, scopurile acestui curent nu putem ști nimic, fiindcă asemenea practicelor magice, el nu poate fi înțeles decât de inițiați. Limba în care se exprimă nu e nici măcar esperanto (aceasta tot are reguli de gramatică), ci o juxtapunere de fraze, unele nemțești, altele engleze, italiene, rusești.

Cu toată curiozitatea și bunăvoința noastră, textele acestea rămân literă moartă pentru noi. Un sentiment de mister ne cuprinde, poate oa pe Champollion înaintea de descifrarea ieroglifelor. Așa ceva n-am mai simțit de la lectura lui *Scarabee* d'or al lui Edg. Poe. Și acolo e vorba de un tainic alfabet. O șaradă oarecare însă tot cedează,; la urma urmei, la o logică de aranjament, care, după ce-ai S descoperit-o, ți se pare extrem de simplă. Fi-va la felj într-o bună zi, și ou constructivismul ?

Poate.

Fericim generațiile viitoare oare vor asista la dezlegarea enigmei. Pentru noi, nu ne rămîne — „helas” — decât resemnarea. Ne spune însă dl. I. Vinea ori intervie-<sup>\*</sup>vorul său, nu știm care (la *Mișcarea literară* interviuril<sup>^</sup>sînt duale), că superioritatea „constructivismului” stă în unitatea lui organică. Nu putem controla nici aceasta,; fiindcă despre necunoscut nu se poate face nici o ipotezăj Ne întrebăm numai dacă constructivismul român e acela?<sup>”</sup> lucru cu mișcarea confuză ide curente care se cheamă *ml* rea expresionism, dadaism, futurism, suprarealism etc, <sup>””</sup>

<sup>^</sup> Dacă da, primul gest către unitatea „organică” ar găsierea unui nume comun la atîtea aspecte diferite caii au totuși ceva comun : incomprehensibilul.

Ca recenzenti ai mișcării noastre culturale, o altă pp blemă ne interesează însă aici : nu cumva mișcarea coii structivistă poate fi dăunătoare evoluției artistice romanești ? Nu întîrzie ea, canalizînd strîmb unele talente, de<sup>\*</sup> fășurarea unor energii utile în altă parte ? Cetitorul ca vrea să fie informat poate fi liniștit. Constructivismul n|

e mai periculos azi la noi decît erau primii socialiști utopici, Morelly ori Brissot de Warville în secolul al XVIII-lea al Franței feudale. Erau așa de inocente ideile <sup>””</sup>socialiste atunci, încît noblețea, care combătea înverșunat liberalismul burghez, se amuza — lucrul era la modă — reprezentînd în piesele de la Versailles, ca simplu divertisment, idilicele utopii comunitare. De aceea, ne permitem și noi digresiuni asupra constructivismului. Fiindcă, vorba lui Talleyrand : „Ce qui est exagere est insignifiant”.

1925

#### DE LA CENAACLUL D-LUI M. DRAGOMIRESCU

Cetim în ultimul număr al *Mișcării literare* următoarele: rele relativ la cercul literar al d-lui M. Dragomirescu : <sup>”f</sup>„Armonia cenaclului ar fi și mai pronunțată dacă dintr-un <sup>V</sup> anumit colț nu s-ar ridica unele glasuri vulgare a (sic !) <sup>E</sup>ixnor copii încrezuți, preținși critici... De aceștia și dl. <sup>|</sup>M, Dragomirescu este copleșit. Mai acum cîteva ședințe, <sup>I</sup>cînd cetea dl. Mircea Rădulescu, însuși dl. Dragomirescu, ipătruns de obrăznicia acestora, a fost nevoit să-i amenințe cu excluderea.”

Așadar, nimic nu s-a schimbat de pe vremea studenției noastre. Îmi amintesc — lucrurile acestea încep să pi'e duioase, fiindcă sînt departe — că și atunci dl. M. Dragomirescu aduna la un seminar pe toți tinerii critici stipulați de bunăvoință. Indulgența d-sale paternă era și atunci infinită. Misiunea acestor seminare era să eticheteze cu o formulă în vreun compartiment diferiți scriitorii. Natural, un întreg arsenal de clasificări estetice era pus în joc pentru aceste nevinovate jocuri. Formulele delimitative mi se pare că erau admise cu majoritate absolu-

Odată, Miaeterlinck a fost consacrat sub eticheta : aâistico-caduc”. Cînd a murit Carmen-Sylva, seminarul a st convocat de urgență, chiar în aceeași zi, pentru a fixa

definitiv titlul literar al nobilei dispărute. S-a căzut dej  
' acord asupra caracterizării „lirioo-intimă”, fiindcă întriiJ  
nea mai multe voturi. Toate acestea se treceau într-un J  
proces-verbal, pe care secretarul trebuia să-l cetească lă|  
începutul ședinței următoare. r|

În această candidă atmosferă, năvăleau câteodată, oa|  
și acum, intruși. Se așezau frumușel, cuminți, în ultimele|  
bănci și ascultau cu luare-aminte. Dar la un moment dat|  
pe cînd maestrul considera, de pildă, pe poetul Gregoriană  
din cinci puncte de vedere, după cît mi^aduc aminte, al|  
intensității, tonalității, calității și încă alte două, indicate|  
de Wundt, cineva din fund se ridica serios, grav, și se|  
adresa d-lui Dragomirescu :

— D-le Profesor, am de pus o întrebare.

— Ce este ?

— D-le Profesor, au existat haiduci ?

Fidelii se indignau, restul se prăpădea de rîs. Bineîn-l  
teles, lucrul nu se consemna în procesul-verbal. *Mișcareai*  
*literară* ne povestește că și acum lucrurile se petrec la'  
fel. Și doar de atunci dl. M. Dragomirescu a mai îmfoă\*  
trînit.

În aceeași ordine de idei, *Ideea europeană*, în ultimul!  
ei număr, se întreabă ce-i lipsește d-lui Dragomirescu cil  
să fie chemat și el ca ceilalți critici dl. Dragomirescu, *cmm*  
este știut că toată lumea îi zice... altfel.

Seriozitate are doar prea multă, de asemeni obiectivii  
tate și bună-credință. 1

Răspunsul *Ideii europene* e că d-lui Dragomirescu îi|  
lipsește autoritatea. Dar de ce-i lipsește autoritatea ? Cu\*  
rioașă problemă de psihologie. Noi credem că dl. Dragol  
mirescu e prea bun. Cum zice franțuzul, „il est sans mîc  
lice”. De-aici imensa, creștina d-sale obiectivitate. E aș^  
de bun d-sa, că nici nu face deosebire între valori, ca s|  
nu nedreptățească vreuna. Toate lucrurile stau pe laicetai”  
plan. De aceea, compară pe Sorbul cu Shakespeare, |  
Goethe cu Talaz etc... În diferitele vicisitudini care a|  
tulburat cariera d-sale, dl. Dragomirescu a rămas pur, ino  
cent ca Sf. Caterina, după ce a fost violată de bandiț  
pentru triumful creștinătății. ;

Dl. M. Dragomirescu nu urăște pe nimeni, în schimf|  
iubește tot timpul : altădată era amorezat de Cerna, Gîf

anu, Sorbul. Acum, de poetul G. Talaz. Și nu doar amor  
Jea la toți oamenii. Un amor subiectivist, acela care creea-  
jrză din nou, cu imaginație, obiectul pasiunii sale. La în-  
fceptul erei noastre, dl. M. Dragomirescu ar fi intrat de-a  
|,dreptul în *Viețile sfinților*.

|. Mentalitatea noastră orientală și meridională, perfi-  
|dă și malițioasă, nu poate gusta, însă, inocența pură. Și  
fe un defect, adică o senzație în minus...

If Se povestește că ori de câte ori răposatul Maiorescu era  
ntrebat dacă M. Dragomirescu e un critic perspicace, răs-  
fpunea distrat : „Da, are o inimă excelentă”. De unde se  
!poate vedea că însuși Maiorescu nu era așa de occidental  
cum se pretinde.

1925

## POLEMICA ȘI POLEMICA

Domnul Camil Petrescu, ca și dl. Zarzăra al lui Bră-  
escu-Voinești, e licențiat în litere și filosofie. Domnia-sa  
ține să se știe acest lucru și-l repetă ori de câte ori are  
bcazia. Conștient de poziția sa, nu stă de vorbă decît cu ti-  
grați de la licențiat în sus. Împrejurările — cer toate scu-  
sele — m-au înzestrat cu două doctorate. Ce să fac ? se în-  
tîmplă tot felul de lucruri în viață. Cel puțin poate voi  
ti astfel pe placul d-lui Camil Petrescu, și calitățile mele  
țcademice mă vor face tolerat într-o discuție în care,  
gealtfel, d-sa m-a introdus cu sila. E vorba de „polemi-  
ca” (cine a citit expresiile întrebuițate acolo de dl. Ca-  
ftii Petrescu va recunoaște ușor că e vorba de un eufe-  
mism) d-sale cu dl. Topârceanu. Și poate dl. Camil Pe-  
lescu nu se va supăra prea tare că mă amestec în vorbă.  
\* polemică, măcar o discuție în plus, e o fericire pen-  
u eminentul publicist bucureștean,

D-sa le caută cu luminarea, e încîntat cînd mai gâ-  
ște pe cineva cu care să înceapă un mic scandal, de-  
lur, nu fără răsunset. În meseria noastră ingrătă, în pu-  
licistică, dușmanul cel mai redutabil e tot ignorarea, tă-

cerea : puțin zgomot în jurul unui nume e totdeauna binevenit ; întâi aude publicul că existi, pe urmă pâle de invidie camarazii întru literatură de la cafenea, ceea ce e, oricum, o voluptate, se mai dezmoște spiritul băgăcios, care — în viață — nu e bine să adoarmă niciodată! In afară de aceste considerații de psihologie generală, trei bule să constatăm că dl. Camil Petrescu e foarte tânăr (*xm* e vorba de vîrstă, nu-i așa ?). D-sa e nerăbdător, întreg prid să vadă publicul admirîndu-i calitățile — de altfel reale —, să măture într-o noapte toate geniile învecl care mai zvîrl încă umbre inoportune. Ce dracu ? Flecari ia rîndul său. Și cum românul e mahalagiu, adică se întef resează mult mai ușor de o ceartă între literați, care l — orice s-ar zice — totdeauna amuzantă, decît de o pol ezie sublimă, dl. Camil Petrescu a prins această slăbiciune națională. William James vorbește undeva de un fif năr american, foarte cumsecade, dar care avea mania dl a face publicul să vorbească de el. A făcut atunci toate poznele posibile, adesea „a contre-coeur”. Dar publicul ca și presa de acolo, ca și cel de aici, ca și cel de prețui tindem, e cochec. Cînd îl provoci, rămîne parcă într-adiii mut. Tînărul în chestiune, exasperat de atîta tăcere, ~ hotărît atunci să facă o crimă. Și a făcut-o. Se raporte că — pe scările eșafodului — ultimele sale cuvinte fost : „Doamne, presa acestei țări are de regulat o grai socoteală cu tine !” \*

Am provocat o discuție fiindcă mi-a fost frică să exasperez prea mult sensibilitatea d-lui Camil Petre”  
Vedeți : pur altruism.

Dl. Camil Petrescu e din oamenii care nu se pot de ni decît contra cuiva. Teribil neajuns. Fiindcă atunci/ litudinea înseamnă anulare. închipuiți-vă că d-sa ar aV nevoie de două ore de singurătate pe zi. Ar urma doj ore de desființare, de întrerupere a personalității, a științei, a vieții chiar. Dușmanii literari, așa de perfl ar putea să profite de acest hibernaj vulnerabil, și nezeu știe ce s-ar întîmplă. Nu, dl. Camil Petrescu t: bule să învețe de a exista și *în sine*, nu numai *cort* cuiva. I-o spun cu toată prietenia.

Lăsînd gluma la o parte, mă văd silit să-mi apăr po- liția. Dl. Camil Petrescu, în primul său articol din *Cu- vîntul liber* contra d-lui G. Topârceanu, mă persiflează fîdirect că am scris un articol prin oare ceream premiul i&țional de poezie pentru poetul ieșan. Pentru dl. C. P., %pârceanu nu e decît un umorist. Desigur, gusturile sînt adividuale. Dar într-o epocă, într-o generație, tot există li valori obiective, valabile pentru un grup ceva mai mare pe amatori de artă. Am scris atunci, în acel articol, deo- fabînd *clasicismul psihologic*, exclusiv temperamental, în ^enul V. Alecsandri, clasicism oare nu e altceva decît ex- presia directă a unui temperament echilibrat, de cel *es- Uic*, care reiese nu din însușiri native de caracter, ci ^ntr-o anumită elaborare a materialului artistic în mo- entul creației. Clasicismul estetic poate fi — la urma ur- îptei — procedeu de artă chiar și al unui romantic. El e un Dees excepțional de depășire, de stăpînire de sine, de fetică excesivă, de cerebralism, de filtrare prin extremă îjioare a versului, a materiei poetice. Dacă vreți, clasicis- mul estetic e romantismul formei perfecte, al expresiei aice. El elimină orice neglijență, orice slăbiciune, re- jezentînd victoria supremă a artei, a sufletului, asupra pbstanței inerte.

K Din această familie poetică face parte azi Paul Vaie- te cu luciditatea sa perfectă, ou forma sa impecabilă, cu jfesăvîrișirea sa aproape neurastenică. Să citească dl. C. P. W; Scrie Valery în *Variete* despre versul liber, despre lup- ii artistului cu imperfecțiunea, despre facultatea critică, tjeiectuală în poezie.

K Din aceeași familie face parte — natural păstrînd di- fiențele și proporțiile — și Topârceanu. Și la dînsul \* *nica* nu e un simplu instrument, ci *devine ea însăși femă de inspirație*. A citit dl. Camil Petrescu *Balada Mții* sau *Balada iernii* ? N-a simțit acolo cită perfecțiu- lînchide o formă aparent modestă, cită eliminare de fel într-o asemenea concentrare, cită izbîndă asupra ljjjifetentei urîtului ? Dacă a citit-o, cum poate pronunța, fetita ușurătate de adolescent, cuvîntul „umorist” ?

d-sa are de regulat alte socoteli — polemice, criti- jpfcc. — cu dl. Topârceanu, putea să-l atace în atîtea iptiri, dar nu desfigurînd o valoare estetică. Puțină

obiectivitate e trebuincioasă totdeauna ca să disociezi va\*lorile. Nu e numai decît necesar ca să-i spui unui om ouj care te-ai certat pentru literatură că e ofticos, urît, pe' derast, sau mai ştiu ce. Poezia trebuie să rămână poezie>| chiar dacă te-a supărat autorul, aeuzîndu-te — desigurj pe nedrept — de plagiat ori de inspirație prea directă| din Stendhal.

Fiindcă dl. Camil Petrescu, nu fără un ascuns gîndj de intrigă, îl invită în şir pe dl. Topârceanu să ia sfaturi| de la mine, fiindcă deci îmi acordă această măgulitoare| situație de a fi sfătuitor, să-mi permită să fac acest ofi-| ciu, fără nici o supărare și cu toată amenitatea, cu dom-| nia-sa.

Sîntem o generație de sacrificiu, o generație dezorien-| tată în timpuri de tranziție, între valori care mor și în-| tre altele care abia se întrezăresc. Pretutindeni, și mai| ales în țara aceasta, e sterilitate, neputință, ură, falșifi-| J care. Valori reacționare, pe de o parte, escrocherii nu-| mite de avangardă, pe de alta, împiedică clarificarea at-| mosferei noastre literare. Ne-am adunat cîțiva, cu bunăj| intenție, alături de excelentul nostru prieten Filotti, cui| gîndul de a introduce în țara aceasta, răscolită de mes-î| chinării, de pasiuni mici, de invidie, de ură, puțină lu-;| mină europeană. Dar ce lumină și ce europenism mai| ales înseamnă expresii ca acestea, pe care d-ta, iubite d-lej| Petrescu, le întrebuițezi contra lui Topârceanu : „Topâr-| ceanu cu o satisfacție de godănac" ; „Topârceanu are creier| rul flasc și incapabil de nuanțe" ; „Comentează cu vervaj| țigănească a chelnerului de provincie" etc, etc. Luând ase-| menea atitudini, nu înseamnă a compromite tocmai ce| ce formează onorabilul program al bunului nostru amici| comun Filotti, care — oricum — nu imerită de la prietenii| prima trădare ? Lasă, iubite d-le Petrescu, d-lui Arghezi| procedeele tari, maniera forte : d-sa reușește să fie ar-| tist chiar cînd înjură. D-ta n-iai nici temperamentul| fiindcă ești bun, nici mijloacele sale. Și apoi, ce însea| alceialstă grandomanie de titrat ? Crezi d-ta cu adlevărialt cil| Topârceanu nu poate discuta cu d^ta fiindcă nu e licențiați| Credeam că în generația noastră au încetat asemenea naivei| grandomanii de semicivilizați. Ai renunța oare d-ta lai

o discuție cu Eminescu fiindcă acesta nu avea decît cîte-| va clase de liceu ? Inteligența și autocultura lui Topâr-| ceanu nu întrece ea pe aceea a trei sferturi din doctorii| și docenții noștri ? Înseamnă a strica uși deschise ca să| te'combat pe această temă, dar d-ta trebuie să știi că| valoarea intelectuală a cuiva n-are absolut nimic comun| cu numărul diplomelor și, adeseori, nici ou acela al cu-| noștințelor. S-a zis doar, cu cuvînt, că „la culture c'est| qui reste apres avoir oublie ce qu'on a appris".

Și acum, o ultimă rugăminte, adresată d~lui C. Pe-| trescu. îl rog să nu mai înceapă cu mine o interminabilă| discuție. Nu simț nici o plăcere pentru răfuiele publice| care nu duc la nimica, Polemicele au alt scop decît acela| de a ne arăta talentele ori știința. Singurul lor rost e o| lămurire. Dacă nu duc la aceasta, la ce bun atîta vorbă ?

1925

## STATUL ȘI LITERATURA

Pentru cine își amintește starea de izolare, de mizerie| morală în care se găseau scriitorii înainte de război, so-| licitudinea pe care o arată azi oficialitatea apare eviden-| tă. Meseriașii scrisului, afară de rare excepții, erau con-| siderații ca elemente ori neserioase, ori — în cel mai bun| caz — de lux. Se acordau cu ușurință sporuri bugetare| pentru toate îmbunătățirile tehnice : o subvenție acordată| unui literat, o catedră universitară ori o școală rurală| stîrneau totdeauna scandal în onorabilele consilii de mi-| niștri ale vechiului regat, adunate ca să poarte de grijă| • destinelor țării românești. Tot ce se putea face pentru un| • Coșbue, Vlahuță etc. era să li se acorde — mai mult din| pomană — o slujbă sau o sinecură la vreun minister.| • Cînd urma, însă, un alt guvern și cînd la ministerul în| chestie venea vreun brav erou electoral în genul lui Ra-| du Mihai, prezența unui scriitor într-un departament se-| rios li se părea o ușurință, poate o ironie, și scriitorul era| destituit în douăzeci și patru de ore.



Carierea lor trebuia întreținută atunci printr-o serie de lingușitoare atitudini adresate despoților timpului. Ca și Raicine ori Moliere, pe timpul lui Ludovic al XIV-lea, beletristul român, ca să trăiască, trebuia să se alipească, să devie omul de casă al unui Kaliinderu ori D. Sturdza. Păistrînd proporțiile, aristocrația politică și-a plătit totdeauna luxul unui bufon de curte, închipuindu-și că, prin aceasta, servește arta pură ori cultura superioară. În fond, e mult mai preferabil regimul burghez, în care un Maecena burtă-verde și „bon enfant” face chefuri cu scriitorii și le dă cadouri, decît acela al unui guvern absolut, în oare tiranul întreține din milă pe neadaptatul visător de lîngă dînsul, silit să aibă, pentru decorația banchetelor ori a saloanelor, lirism și spirit de porunceală.

Astăzi, solitudinea colectivității românești față de artă e cu mult mai mare. S-au creat direcțiuni în ministere și alte instituții autonome care, direct ori indirect, oferă breslașilor scrisului tot felul de ajutoare.

Dar cînd în timpurile moderne statul intervine ca să întreție cu baloane de oxigen viața literară a unei țări, se evidențiază un simptom foarte trist. Înseamnă anume că mișcarea artistică nu poate trăi prin propriile mijloace. Peisajul e cu totul întristător la noi. Scriitorii — vorbesc de o bună parte dintre ei, și nu din cei mai mari — își consumă timpul și cariera în anticamerele ministerelor. Privindu-i așa, fără de public, fără de bușeu, fără: întrebuițare parcă, ei seamănă cu o clasă de funcționari dezafecțați. Te gîndești numai decît la miile de birocrați vienezi, suprimați- din buget după tratatul de la Versailles. Cînd literatura devine un capitol bugetar, cînd adică se transformă dintr-o liberă activitate spirituală într-fl\* corvoadă financiară pentru stat, înseamnă că realitatea producției artistice se apropie de nulitate.

Ca toate transformările sociale din România modernă, scrisul s-a înfăptuit de la artificial la natural, de la imitație la realitate. Avem întii scriitori și pe urmă public,, după cum avem întii automobile și pe urmă șosele. Dar J publicul nu citește. Directorul unei mari case de editură, care a experimentat răbdător și dezastruos ani de-a rînjul capacitatea de lectură a neamului nostru, mi-a afirmat cu cifre la îndemână că la o populație de șaptespre-

zece milioane abia se pot recruta *trei mii* de cititori. Și aceia trebuie să citească din greu pentru toată lumea, adică pentru restul de șaisprezece milioane nouă sute nouăzeci și șapte de mii ! Dar bieții oameni se surmenează de la o vreme, și atunci dezastrul e complet. Salvarea e — desigur — statul, cu bugetul său supraîncărcat. Ani de-a rîndul am voit să avem o industrie. S-au creat atunci patru fabrici de zahăr. Dar țaranul nostru nu mînîneă zahăr decît la sărbători. Statul, în mod ruinător pentru finanțele sale, a trebuit să întreție aceste firave organisme ou subvenții, concesi, preț minimal etc. Același lucru se petrece azi cu literatura. Concluzii întristătoare, desigur, dar nu dezesperare. Ne mai rămîne o singură soluție : faimosul principiu al lui Aristot, după care forma creează fondul, artificialul poate crea naturalul. Ca să înoți trebuie să intri în apă. Ca să știi să votezi și să ai conștiința cetățenească, trebuie să ai votul universal. Pentru ca publicul să înceapă a citi, trebuie să existe scriitori neutilizați care să scrie cărți nesolicitate,

i Privind teancurile melancolice din librării, poate, într-o zi, apucat de curiozitate, va deschide și cetățeanul una.

Și poate va fi captivat, fiindcă talent avem, slavă Domnului !

Deocamdată e vorba să se înființeze „consiliul literelor”, care va proteja, va susține cu laude oficiale și ou recompense morale martirii inutili care sînt scriitorii.

1925

## POSTERITATEA CRITICII

Cine deschide tomul al III-lea din *Politiques et moralistes* de Faguet, la articolul *Taine* va găsi definiția pe gfaire criticul francez o dă despre înaintașul său, aplicîndu-i tocmai faimoasa sa metodă a găsirii „calității fundamentale” și care e cam următoarea : „La qualite maî-esse de Taine c'est la probite”. În adevăr, multă, mul-

tă vreme, Taine a fost considerat ca savantul tip german: cinste, simțul responsabilității de idei, conștiinciozitate, meticulozitate. Grațiosul Renan părea un spirit frivol pe lângă seriosul, adîncul, cinstitul său rival. Barres, mi se pare, a rupt mai întîi acordul unanim, denunțînd pe pedantul teoretician că nu făcuse călătoriile pe care le descrie în *Voyage d'Italie*.

Pe urmă a venit „cazul Aulard”, care a arătat că *Origines de la France contemporaine* mișună de erori voite, de documente trunchiate, altele lăsate pur și simplu la o parte, altele falș interpretate. S-a crezut că pasiunea antirevoluționară alterase un moment spiritul științific al istoricianului.

Dar iată că un profesor de psihologie de la Strasbourg, Ch. Blondei (*La documentation psychiatrique dans „Ulltelligence” de Taine, Journal de Psychologie, 1924*), arată că și într-o lucrare de psihologie pură, în *De Vntelligence*, unde interesul sau prejudecățile politice n-aiu cã căuta, tehnica savantului Taine e din cele mai neglijente. Referințe incomplete, fără să conțină indicații de ediții, titluri deformate, erori de indicații bibliografice, citații inexacte sau rău traduse, informații rău înțelese ori rău utilizate fac din opera sa un document psihologic utilizabil doar cu mare precauție. Blondei ajunge, documentat, la concluzia : „l'on peut s'appeler Taine et faine d'assez mauvais ouvrage”.

La douăzeci de ani distanță numai, ne întrebăm ce devine axioma lui Faguet : „Taine, c'est l'esprit de la probite” ?

1926

li

#### CRITICA PSIHOLOGICA ȘI CRITICA ESTETICA

fir

într-un recent articol asupra lui Sainte-Beuve (opera J postumă a acestuia *Mes poisons* a stîrnit o mare vîlvă), publicat în *Adevărul literar*, dl. P. Zarifopol reia discuțiunea între critica psihosociologică, care explică opera dej

-antă prin biografia autorului (fatal influențată de mediul social în care trăiește), și cea estetică, care degajează în sine procedeul și mecanismul creator al artistului. Cea dintîi, care adesea cade în simple mahalagisme din viața autorului, în foarte vagă legătură cu opera, i se pare cu mult mai comodă și mai facilă. Pe cînd găsirea specificului estetic, a ceea ce face farmecul unic al operei, e cu mult mai greu de găsit. Acum vreun an, s-a publicat și aici, la această rubrică, o notă intitulată *Biografie*, care susținea idei apropiate celor ale d-lui P. Zarifopol. Dar d-sa pare a crede că critica psihologică e inutilă, că luminile pe care le aruncă ea sînt suspecte. E adevărat că arta e un moment excepțional în viața artistului. Față de meșteșugul său cotidian, e o zi de sărbătoare, foarte puțin asemănător cu ceea ce e de obicei artistul, adică un simplu om. În momentele sale de creațiune, un autor e mai puțin om și mai mult artist. Opera are o valoare estetică în sine, ea se dezlipește de viața artistului dar Să-și trăiască singură mai departe destinul propriu. Regalitatea ei e autonomă și merită să fie înțeleasă independent. Punctul de vedere pur estetic se afirmă cel mai legitim. Toate acestea sînt într-o anumită măsură perfect adevărate. Dar să nu exagerăm.

Cum va proceda esteticianul pur ? Va analiza și indică-Ca procedeul de creație al artistului, se va menține la ^chestiuni de „melier”, așa, de pildă, cum a făcut pentru Ipictură E. Fromentin sau Baudelaire, adică va comenta l'opera pur profesional. Dar ce înseamnă tehnică ? Un grup p3e senzații, de imagini vizuale ori motrice, și toate acestea colorate de o anumită specificitate individuală. Cufare, după propriul său temperament, vede pur retinian iea Cezanne, insistat și conturat ca Ingres, fluid și vapo-Inos în felul lui E. Carriere. Unul, după energia specifică la ochiului, sau după o particulară optică de contrast, vede ^de mai mult într-^un anumit verde, albastru ori galbăn. ^Psihologia contemporană cu drept cuvînt crede că structura sufletească e un tot indivizibil, colorată pînă la cele lai elementare senzații de o tonalitate individuală. A [degaja o tehnică din punct de vedere estetic înseamnă a indica ceea ce e unic în legile sufletești după care se în-

cheagă creația. E același individ acela care bea cafea ori fumează tutun de un anumit gust, se culcă la o anumită oră, are anumiți prietini etc. cu acela care creează o operă de artă. Integralitatea vieții sufletești e indivizibilă și diferitele ei funcțiuni — *interdependente*. Unele se explică prin altele fiindcă formează un tot unitar. Nu se poate separa prea mult creația de restul vieții fără să cazi în pură abstracție.

Dar oare *estetica operei* nu e pînă la un anumit punct și *estetica personalității*? Mai puțin concentrat, mai vag, mai amestecat cu alte influențe, un om are aceleași calități și defecte *estetice*, în viață ca și în operă. Unul e spiritual, dar vulgar, meschin, dar lucid, altul sentimental și de prost-gust, ori cerebral și uscat, ori generos și spontan. Toate acestea au aproape aceeași semnificație și în viață și în operă. Caracterul e același cu diferite modificări. Nu poate fi altfel.

Un exemplu ne va lămuri mai bine. Iată grafologia. E o disciplină azi științific verificată. Oamenii care-și schimbă personalitatea în urma unei boli își schimbă și scrisul. Pe de altă parte, nu e vorba aici decît de senzații, adică de ceea ce e mai impersonal în om. Dar dacă caligrafia ne trădează caracterul frumos ori urît, de ce nu ni l-ar trăda creația artistică? De fapt, opera e o anumită caligrafie. Din ea se poate ceti fondul sufletesc, și invers. În fond, aptitudinea către frumos are două fețe, una interioară, neexprimată, virtuală, și alta exprimată, realizată estetic, după cum lentila are o față convexă și una concavă. Gesturile cotidiene ale unui autor par că nu seamănă cu plăzmuirile lui artistice: sînt mai impuse și mai împrăștiute. Mai intră poate și alte influențe, oare le derivă. Pentru un ochi ascuțit și sagace, ele au, însă, același gen de urît ori frumos ca și cartea care a scris-o ori desenul pe care l-a creionat. S-a făcut puțin pînă acum *estetica personalității*, adică interpretarea — din punctul de vedere al gustului — al acțiunilor cuiva. Mi se pare că romanii aveau pentru caractere o anumită estetică (e drept, foarte îngustă) și anumite civilizații feudale la fel.

Rineînteles nu e nevoie pentru aceasta să cazi în mai mult ori de mai puțin.

1926

#### CRIMA D-LUI P. ZARIFOPOL

Nu e un secret pentru nimeni stima pe care o avem pentru dl. P. Zarifopol. Am scris-o și motivat-o aici în diferite rînduri cu diferite prilejuri. O singură imputare avem de făcut d-lui P. Zarifopol. Dar aceea e așa de gravă, încît, după cum vom vedea îndată, ia proporția unei crime.

Iată despre ce e vorba.

În nimic nu s-a afirmat mai evident mitocănia speariată și „epatăta” a unei părți din critica și intelectualitatea noastră (sărmani mahalagii introduși brusc în salonul unui boier) decît prin scandalul pe care-l fac cu „estetica”. Bieți suburbani balcanici, acești critici tremurâ de a nu fi considerați lipsiți de fineță și maniere. Și atunci strigă toată ziua pe toate tonurile că sînt esteți. Simplismul lor intelectual e așa de primar, încît au ajuns să creadă că estetica e o „esență”, o „substanță” aparte, dezlipită și ferită de viață, concepută abstract, în afară de temperamentul, de mediul, de firea celui care creează. Mai mult decît atît: estetica e obligatorie, ca și serviciul militar, pentru toată lumea. Te preocupă alte probleme, ai alte puncte de vedere, altă meserie și nu-ți arde de glumă, ești inginer, medic ori judecător și nu vrei să-ți deformezi meseria prin prisma estetică, adică nu vrei să faci poduri, să scrii rețete ori să dai verdicte stilizate și strălucitoare, ești numaidecît dat afară din rîndul oamenilor subțiri și chiar dintr-acela al oamenilor cumsecade. „Estetica” e singura realitate, singurul punct de vedere, singura substanță pură, nealterată de petele vieții comu-

ne. Sîntem prăpădiți, topiți de atîta estetică. In nici tară din lume — *et pour cause* — nu se face atîta ald mie a frumosului. Aici la noi, la gurile Dunării, în pîtria unde săpunul nu e necesitate (mai ales pentru inii lectuali !), unde morala e echivalentă cu prostia, undi înjurătura bonomă și socială te răcorește de orice stai de nervi, s-a constituit minunata insulă utopică a esteticii !

Și încă ceva și mai comic. După ce am fost asurziți de acești critici, care ne asigurau pe cuvîntul de onoare ori pe mormîntul părinților că ei și numai ei sînt singuri esteți, ne-a fost imposibil să vedem și noi o singură dată în ce constă acea „estetică”. Căci onorabilii deținători acestui elixir secret nu s-au trădat niciodată. N-au scrii un rînd, o mostră cît de mică în care să-și aplice emi nentele principii. Promisiuni și iar promisiuni. Atîta t<

Cînd scriu, scriu ca toată lumea și de obicei, ca să & drept, ceva mai prost. O proză banală sau forțată, plecticoasă ca o zi de ploaie, nulă ca o compensație, în ca] ai multe dificultăți să poți găsi cel mai mic germen de idei] de stil ori de talent. Cîteodată simple verdicte : cutare genial, cutare e idiot, fără nici o explicație, fără nici motivare, ca să învățăm și noi cum procedează în labq\* ratorul lor secret acești mistici cercetători. Un simpl belfer de liceu cînd analizează o poezie în clasa a VI-! după tipicul cunoscut face mai multă estetică decît *dum* nealor.

Așadar, ca să ne rezumăm, acești stimabili literați ai afirmat, au decretat că sînt esteți. Și o cred. Și sînt feri citi. Dl. M. Dragomirescu a decretat că d-sa a desființai toată critica de la Sainte-Beuve încoace. Un alt șef di ceaiuri literare revendică pentru el această glorie. Nu gîndesc un moment să ne scoată din încurcătură, scriim o dată, măcar o dată, un articolaș cît de mic, cît de dus, unde să-și aplice metoda și punctul de vedere, toate că sînt destul de darnici cu coloanele unor fițuidf Situația lor era, astfel, ca să zic așa paradoxală, ca să *m* zic amuzantă.

La acest episod al istoriei esteticii române, se poa' plasa intervenția salvatoare a d-lui Zarifopol. Pînă atunci li se demonstrase acestor spirite subtile, subt toate foi

finele, că Estetica nu e o esență sooborită din cer, că crea-  
ția artistică face parte dintr-o personalitate care e de  
P obicei mai complectă decît momentul artistic etc, etc, lu-  
¥ cruri pe care le știu și de care țin seama toți oamenii  
\\ care pot gîndi, de aici sau din Apus și chiar și simplii  
î; oameni de bun-simț. Li se arătase copios mai ales că cri-  
; tica literară este ceea ce este, adică ceea ce au făcut-o  
marii săi reprezentanți : Sainte-Beuve, Taine, Matthew  
|, Arnold, Lemaître, Brandes etc. Toți aceștia, însă, întrebun-  
tează toate explicațiile pentru fenomenul literar de  
y la biologie și sociologie pînă la psihologie. Cîteodată, cînd  
trebuie, fac și analiză tehnică, adică ceea ce se cheamă  
metodă estetică. Dar numai cînd se prezintă ocazia, și  
nu obligator, fie că se potrivește ori nu. Critica, aceea  
adevărată, adică aceea care *există*, își împrumută mijloa-  
cele de unde poate. Toate acestea le-am repetat cu sen-  
timentul că emitem mereu truisme.

Dar rasa esteticienilor nu e caracterizată nici prin  
percepție iute, nici prin gust pentru idei. Ei se mulțu-  
|- mese să se cramponeze de afirmarea acestei sărmane ob-  
sesii. La urma urmei, însă, toată această cohortă de ad-  
f> miratori ai frumosului pur nu mai era luată în serios de  
nimeni. Oamenii treceau și zîmbeau : înțelesesem masca  
sub care se deghiza nulitatea. Atunci, dl. Zarifopol le-a  
dat o mîină de ajutor. Adept justificat al concepției este-  
tice, d-sa a reușit să scrie articole totdeauna interesante  
și profunde servind acest punct de vedere. Cineva se țin-  
nuse de cuvînt și-și ajustase metoda concepției. D-sa, e  
drept, a strigat mereu estetică, dar a și făcut estetică. Și  
mărturisim că nu înțelegem deloc de ce a făcut atîta  
vîlvă dl. Zarifopol cu Estetica. D-sa era doar capabil să  
facă așa ceva. A dovedit-o. N-avea nevoie, deci, să strige  
mereu necesitatea esteticii pentru ca să zvîrle praf în  
ochii lumii. Dar dl. Zarifopol nu s-a gîndit la consecinți,  
| care sînt grele. Gestul său justifică atitudinea tuturor  
neofiților, tuturor ignoranților, tuturor netaleantaților, tu-  
tutor celor lipsiți de inteligență !

Un om inteligent, și totuși „estetician” !

Cu vîlva făcută de d-sa se vor împăuna toți scribule-  
ții desconsiderați, toți elevii de liceu repetenți, toți res-

pinșii de la conservator sau de la școala militară. Cu toții vor găsi refugiu în estetică, care-i va primi cu brațele deschise, de data asta fără examen. Căci această „aîma mater" e adînc îngăduitoare cu fiii ei. Acest om inteligent și solitar va deveni regele lor aclamat. Elogiile și osanelele lor îi vor tulbura liniștea și nervii. Vor trece munții și-l vor dezmiarda în fiecare seară. Și va muri de plictiseală poate. Dar crima e comisă.

Noi ceilalți, sărmanele sale victime, vom auzi încă și mai insistent melopeea searbădă a esteticianilor, mai virulenți încă, mai încurajați prin atitudinea d-lui Zarifopol. Conștiința sa e apăsată de un greu păcat și somnul său nu poate fi ușor.

1927

#### PENTRU DL. PAUL ZARIFOPOL

La o notiță publicată în acest loc, în numărul trecut, al cărui sens olar și direct n-a scăpat nimănui, dl. Paul Zarifopol răspunde ou susceptibilitate exagerată, ou o enervare nepotrivită printr-o altă notiță din *Adevărul literar*. Presimțeam de mult că firea ascutită, de fin artist, a d-lui Paul Zarifopol trebuie să fie subiectivă peste măsură. Să-mi mai permit încă o ipoteză explicativă? Dl. Paul Zarifopol trăiește izolat. Simțul său social se dezadaptează de la ajustările necesare conversației, care-și permite, cîteodată, în obiceiul' oamenilor civilizați, și cîte o glumă inofensivă.

Mi se pare că notița mea nu avea de ce să-l supere pe dl. Zarifopol. În rezumat, ea arată cum pot fi folosite și compromise ideile unui om inteligent. Dl. Paul Zarifopol are destulă experiență ca să știe că ideile noastre nu-și ating totdeauna scopul pe care-l urmărim.

Iată, de pildă, un bogătaș, a cărui succesiune e destinată să întreție creațiunea unui spital. După cîteva de-

„cenii, succesiunea sa ajunge să servească (lucrul s-a în-  
ptîmplat) o casă de prostituție. Bacșișul a avut la început  
lin scop filantropic, apoi a devenit un instrument de co-  
rupție. Un proprietar donează țăranilor de pe mo-  
șie o serie de terenuri pentru construit case. Dar pes-  
, te cîțiva ani terenul se surpă în mare cu case și ou oa-  
|meni' (cazul e descris într-un roman de Johan Bojer). Un  
| altul refuză să gireze o poliță unui amic vițios, crezînd  
, că-l lecuiește de patimă, dar acesta se sinucide, fiindcă  
f, banii îi trebuiau pentru o datorie de onoare. Dl. Paul  
|! Zarifopol susține critica estetică și o ilustrează cu re-  
|;marcabile aplicații, și tineri neofiți înțelegînd lucrul pe  
\ dos fac din el o'propagandă caraghioasă de un amuzant  
radicalism, mterzieînd bărbaților să-și sărute nevestele,  
inginerilor să construiască poduri ori băcanilor să vîndă  
cafea altfel decît estetic.

Toate acestea în filosofie formează o lege, pe care  
Wundt a botezat-o „heterogenia scopurilor". Firește că  
I' dl. Zarifopol nu e responsabil decît indirect și involun-  
tar de prostia celorlalți. Tot ce putem să-i reproșăm e  
doar imprudența și necunoașterea mediului în care scrie.

Ceea ce ne-a surprins, însă, e că dl. Zarifopol, un așa  
de sever vînător al tuturor strîmbăturilor, al „grimaselor"  
unei culturi firave, care abia acum se înfiripează, un așa  
de aspru cenzor al tuturor „mofturilor" culturale și spi-  
rituale, n-a băgat de seamă că una din cele mai savuroa-  
| se probe de moftangiam mahalagesc e tocmai această es-  
\*" tetomanie națională, sub forma în care ne-o prezintă anu-  
f mite școli literare și estetice. Tocmai observației d-sale  
așa de ascuțite să-i scape un subiect așa minunat de ilus-  
trativ ! Și tocmai fiindcă iubește așa de mult estetica, era  
cel mai indicat S H O apere de tristele contrafaceri sub oare  
e prezentată la noi. Pe noi, ceva mai puțin amorezați de  
i estetică, ne distrează puțin (ca să fim mizerabili) halul  
în care au adus-o adepții români. Dar pe dl. Zarifopol !  
> Să privească cu atîta indiferență denigrarea unui idol ?

Dar dl. Paul Zarifopol nu avea, încă o dată, de ce să  
se supere de o notiță, nu numai inofensivă, dar și mult  
amabilă.

Astfel, sînt greu de priceput aprecierile sale așa din senin sau căutate cu laborioase asociații (spuse pe un ton a cărui forțată obiectivitate și liniște maschează cu greu iritarea) asupra „je m'enfichismului” meu sau asupra caracterului meu glumeț (noroc de el în asemenea împrejurări !). Aprecieri interesante, desigur, dar fără nici un raport cu discuțiunea în chestie.

Toate acestea ne amintesc o întâmplare. Două studenți de la Facultatea de științe discutau într-o zi aprins pe stradă o gravă problemă științifică, mi se pare darwinismul. Și amîndouă argumentau cîte o teză contrară. Una din ele opunea probe din ce în ce mai decisive pentru poziția sa. Atunci cealaltă, enervată, roșie, a găsit un minunat răspuns : „Așa îmi trebuie mie dacă stau de vorbă cu o ofticoasă”. Oricare ar fi gravitatea apucăturilor mele sufletești, ele ar fi putut fi discutate poate și cu altă ocazie decît cu prilejul problemei criticii estetice.

1927

#### ȘTIINȚA LITERARĂ ȘI PSIHLOGIA MODERNA

Tinerii fervenți admiratori ai unei estetici pure nu sînt totdeauna oameni cultivați. Li se întîmplă, astfel, ca ori să descopere America după Columb, ori să invoce prestigiul străinătății în favoarea lor, numai din un zvon, necontrolat. Am spus de atîtea ori că nicăieri nu se face atîta știință a frumosului într-un fel așa de radical ca la noi. Aici am întrecut pe toată lumea.

Mai spuneam altădată că, în mod natural — și deci și științific — nu se poate izola atitudinea estetică de celelalte facultăți sufletești spre a forma o esență abstractă aparte, fiindcă personalitatea umană formează o sinteză, un tot indivizibil. Pentru complectarea instrucției acestor tineri neinformați voi rezuma aici, în cîteva cuvinte, un articol al lui Friedrich Rainz, *Știința literară și psihologia*

*L.nouă*, apărut în revista de istorie literară *Euphorion*, nr. 2, 1927.

f. Ceea ce domină azi ca tendință principală în psihologia contemporană e ceea ce se cheamă *psihologia structurată*. Această concepție consideră sufletul ca o structură individuală, ca un tip determinat specific. Toate actele sufletești, de la percepție la gîndire, se resimt de această coloratură generală a personalității. Sîntem departe de psihologia facultăților, ori de atomismul asociaționist care credea că sufletul e o colecție, o juxtapunere de elemente — senzații, idei, imagini —, și nu o realitate bine încheată, formînd o individualitate. Această concepție duce azi la caracterologie, la tipologie, la psihologie diferențială. Fiecare individ e o realitate sui-generis indivizibilă.

\*~ Aceste concepții generale au avut puternice influențe asupra esteticii și științei literare germane. Numele cele mai cu autoritate astăzi în acest domeniu : Oskar Walzel, autorul manualului *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters*, Gundolf, autorul celei mai bune monografii despre Goethe, Bertram, cu al său *Nietzsche*, Simmel, Cysarz (*Istoria literaturii ca știința sufletelor*), Unger, Stefansky țin seamă de acest punct de vedere. Ei sînt mai mult ori mai puțin influențați de Dilthey, oare ceea ce bază criticii literare nu numai o seacă analiză a operii, dar și o înțelegere comprehensivă, intuitivă a omului, în totalitatea sufletului său.

Consecințele acestui mod de a vedea sînt enorme pentru diferitele probleme de detaliu ale științei literare.

În ce privește *biografia*. Vechile biografii erau de multe ori o juxtapunere de elemente eterogene, fără prea multă legătură între ele. Nu se desena personalitatea, *forma* spirituală a autorului. Toți biografii lui Goethe pînă la Gundolf nu ne reprezentau individualitatea acestuia, pierzîndu-se în amănunte, ca ceva total organic, ca un tot închis, ou necesitate devenit ceea ce este. Viața și opera lui Goethe, în expunerea lui Gundolf, apar ca două atribuite diferite ale uneia și aceleași substanțe.

În ce privește grupurile din istoria epocilor literare, vechea *Mosaikliteraturgeschichte* le consideră ca *agregate*,

nu ca *forme colective*, compuse din indivizi diferiți, parcaj 'adunați la întâmplare. Așa a fost cu istoricii romantismului. De la cartea Richardei Huch avem, în fine, o lucrare\* care ne prezintă acest grup ca un tot organic.

Noțiunile de stil epocal, de stil regional, de stil național pleacă din aceeași tendință de a deosebi aspecte unitare, organice ale vieții literare. Esteticienii germani merg așa de departe, încât pretind că — citez textual — „de-terminarea unității vieții individuale este expresia unității structurale a sufletului grupului” (O. Walzel, *Analytische und synthetische Literaturforschung*).

Orice talent individual suferă astfel legea structurii superioare iui, care e stilul epocii ori al națiunii din oare face parte — ial formei colective superioare oare o conține. Această ierarhie de structuri, cele mai generale conținând și explicând pe cele mai speciale, e considerată astăzi în Germania — țara clasică a speculației estetice — ca metoda cea mai legitimă. Ea e aplicată și în artele plastice: Wolfflin a putut cu ajutorul ei să constituiască celebrele sale unități de stil în cunoscuta sa *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*.

Ideea aceasta de unitate și de totalitate a fost împinsă așa de departe, încât e aplicată chiar și la determinarea *genurilor literare*. Se spunea, de pildă, mai înaintea, că balada e un amestec de epic și liric : formă lirică și conținut epic. Se tinde azi să se considere balada ca un gen propriu, cu legile sale specifice, cu stilul său particular. Stilul fiecărui gen literar e ceva special și autonom. El are coloritul său individual. Nu mai procedăm azi prin adțiune die fracțiuni, și Hartl a arătat că fiecare gen literar ori artistic are motivația sa psihologică specială. Cu atât mai mult aceste considerații sînt valabile pentru estetica generală.

Producțiile sufletești sînt opera sufletului întreg, al totalității noastre psihice. O operă de artă se resimte de toate convingerile și sentimentele artistului, de la cele etice și sociale pînă la cele pur artistice. A diviza sufletul pe facultăți înseamnă a continua erezia vechii psihologii.

1927 •

400

## UN INCIDENT INTRE ESTEȚI

Ani de-a rîndul o subțire școală estetică din București a dat, în dreapta și în stînga, lecții de eleganță. Acești „arbiter elegantiarum” ne învățau, de sus, maniere frumoase, superbe atitudini eterice și dezinteresate de contemplație eminent artistică. Din colțul nostru „anestetic”, incriminați de oribila grosolanie de a fi confundat o clipă etnicul cu esteticul, nici nu suflam de frică să ou fim prinși iarăși cu vreo greșeală de gust. Cînd ceteam — plini în același timp de admirație și invidie — dările de seamă ale umor elegante și prea „fashionable” ceaiuri literare din București, lăsam imaginația să vagabondeze visătoare la acel cuib de supremă distincțiune și ne închipuam relațiile dintre fericiții oare participau, animate de cele mai subțiri moravuri „Regence”. Romantici și provinciali, vedem ca în vis reverențe, subtile formule academice, grațioase etichete și cite și mai cite delicioase și năfinate precauțiuni de politeță, amenitate și cochetărie.

Dar într-o zi crudă, pe neașteptate, ne-a fost dat să asistăm la zdrobirea visului nostru. Un membru al cenaclului, supărat că șeful n-a putut să-i treacă un volum *la* editura Casei Școalelor, l-a atacat vehement într-o revistă. Un critic din același cerc, devotat șefului (care ne denunță și motivul supărării celui alt) i-a luat apărarea. „La care, poetul modernist, mai vehement încă, i-a răspuns. > Apoi iarăși criticul etc. Iată ce scria poetul modernist : „în aceeași foaie, P.C., un misterios orificiu al «Sburătorului», anunță alarmist și bufon : atentatul literar... Cît privește •șubredul și mercenarul condei...” Iată acum ce răspunde criticul modernist : „Incercînd să reducă ființa poeziei la maniera sa poetica din urmă, frazele critice... sînt doar aruncături strîmbe de vorbe printre dinți, ca țîșniri de Ispuță, prezentate drept critică de idei”.

- Dar consternarea noastră ajunge la culme cînd găsim că într-o discuție pornită pe chestiuni de gust, relativă i poezia pură, combatanții esteți se caracterizează mereu cu atribute antropologice, depămndu-și respectiv originile, făcînd, cu alte cuvinte, o gravă confuzie între „etnic și estetic”. Căci iată ce spune poetul estet despre

401

criticul estet : „Curios de românism, dar încă incompetent... prieten israelit... cu fața sufletului încă siriană.../șap impenitent... etc.” Și criticul, ca să puie lucrurile la punct și să repare probabil greșala, îi zice celuilalt, caracterizînd o altă origine etnică mai brună : „Balaoacheșuhj egiptean din Balcani este incapabil să-și miște altfel! mintea decît între înjurătură și formulă”.

Astfel, încurcătura și stupefacția noastră sînt extreme. Așadar, maniere frumoase și estetică numai duminica, pentru musafirii din salon. În dos, în sufragerie, în viața cotidiană, realități naționale ca la ușa cortului, cum se\* cuvine și se practică copios în țara noastră. Și cînd spunem aici că toată această distincție e o pură mitocănie fardată cu artă ! În orice caz, iată o temă în care ascuțitul spirit crăitnic a d-lui P. Zarifopol va ști să deosibeals- < că „grimasa” de realitate.

1927

#### CONFUZIUNEA VALORILOR

Deschideți un jurnal sau o revistă de a noastră și veți putea ceti oriunde : „Marii noștri scriitori Mihail Sadoveanu, Radu Co&min și Rebreanu...”, sau, ca să luăm • dintre cei decedați : „Eminenții oameni de stat de pe vremuri, M. Kogălnioceanu, Generalul Tell și Ion Brătianu”, sau vorbind de critică : „Marii noștri critici: G. Ibrăileanui, E. Lovinesau și Mihail Dragomiresou”...;

Ce ați zice, dacă ați ceti într-un jurnal englez : „Marii • noștri scriitori Shakespeare, Conan Doyle, Dickens...” sau într-unui german : „Marii noștri compozitori Wagner, Beethoven și Franz Lelhar...” și așa mai departe. Toată IUH| mea e nedumerită cetind astfel de lucruri. O primă constatare care se impune e că, înainte de război, criteriile: după oare se judeca un lucru și ierarhia în care era ase-<sup>7</sup> zat erau ou mult mai fine și, în orice caz, mai conștientei și mai orientate. Războiul a încurcat totul. Nietzsche, asfixiat de permanența metodelor și criteriilor tradiționale,!

poerut eîndva o „răsturnare a tuturor valorilor”. În Germania lui Nietzsche era prea multă tradiție în aprecieri. |a noi, e curată anarhie. La urma urmei, am admite orice anct de vedere în valorificare. Cu o condiție însă : ca st punct de vedere să se mențină consecvent pînă la apăt.

Dar cînd cineva enumera printre marii poeți pe Arghezi, pe Eminescu și pe Vasile Militaru, de pildă, Itunci sîntem în haos. Aprecierile la noi se **fac** așa de |arbitrar, încît îți provoacă totdeauna cel puțin surîsul. S-au publicat în ultimii ani în literatură lucruri absolut larcabile ale unor autori tineri nu prea cunoscuți. Să șităm, printre altele, două : **Voica**, romanul d-rei H. Stahl, |i **Popi** de Theodor Soorțescu. Prea puțini le-au ob-  
rrvat și mai puțini au scris cîte ceva despre ele. Cine a atentat cum trebuie, atunci cînd au apărut remarcabilele studii de ținută europeană ale d-lui Ibrăileanu : **Crea-  
ție și analiză** sau articolele despre Eminescu, sau studiile jfmai vechi despre **Caragiale** sau **Marcel Proust** ale d-lui ? Zarifopol ?

Au trecut pur și simplu neobservate. În schimb, cîte ^capodopere”, pe care nu le știe nimeni, au fost preamărite și vestite profetic. Publicul nostru a auzit, știe, după un prestigiu stabilit de o stare de opinie publică, că **rebuie** să-i placă M. Sadoveanu, L. Rebreanu, Ionel Teo-loreianu, Cezar Petrescu. Și atunci îi cetește mașinal, de |a ediție la ediție. Dar ca să le controleze operele, să tie diferența de la un roman la altul, să înțeleagă de unul a reușit și altul nu, aceasta e prea mult.

Și ca în literatură, în toate domeniile la fel.

Vedem la aceasta o serie de cauze. Mai întîi, dome-<sup>7</sup> pul publicisticii a fost invadat de o serie imensă de ne-  
regățiți. Tot ce se cere e oarecare facilitate la scris, lainte se cerea și oarecare cultură, puțina deprindere capodoperele spiritului omenesc. Căci, după cum a pus undeva A. Thibaudet, gust înseamnă cultură.

Numai comparînd și aprofundînd produse spirituale ari, poți înțelege și gusta altele mai mici. Dar cărtura-ri nu mai scriu în România. Scriu, în schimb, din simplă erie, o serie de publiciști, adolescenți și ignoranți, Ilceasta fiindcă lipsește sancțiunea unei autorități și a



li

unei insitituiții de valorificare. Și oauaa cauzelor, autaiaba-  
tea și sancțiunea nu există, fiindcă n/ă există *tradiție con-*  
sacrală. Totul stă în alcătuirea moravurilor noastre pu-  
blice de unde lipsește *conștiința* și sentimentul răspunderii  
Fiecare bea o cafea ori bere cu un prieten. A doua zi  
simte dator să-l laude și să-l compare cu toate geniile:  
omenirii. Totul se aranjează la cafea și, fără pic  
rușine, ne laudăm numai familia sau prietenii. Și do  
ar trebui ca criticul cînd scrie să se simtă în aceeași sta-  
de spirit oa preotul ori magistratul. Fără de aceste vir-  
tuți nu vom înjgheba niciodată o cultură proprie și ne  
vom zbate mereu în ghiarele anarhiei.

1930

#### DECĂDEREA FORMELOR

LU

m

m

1 13-

În cartea sa asupra rîsului, Bergson, pentru ca să  
evidențieze teoria sa, după care comicul e o aplicare  
unui fenomen mecanizat pe un fond viu, povestește  
anecdota caracteristică pentru formalismul excesiv al men-  
talității birocratice. Un vapor naufragiase undeva aproa-  
pe de coastele Bretoniei. Un călător care știa să înoat  
s-a dezbrăcat, a sărit în apă și — cu mare greutate  
sleit, gol și înfrigurat, a ajuns la țarm. Dar abia a pu-  
piciorul pe pămînt, iată că a și sosit vameșul. Și cu  
voce de o rară candoare a invitat numaidecât pe omul  
pielea goală la vamă să spuie dacă n-are ceva de decla-  
rat. Imbecilitatea beoțiană a automatismului funcționat  
resc, desigur. Dar și semn al unei epoci în care legile erau  
legi și formele forme. Astăzi, în cele mai rigide țări le-  
gea a încetat de a mai fi un postulat axiomatic, sacral  
sanct, un principiu de esență divină, care trebuie accep-  
tat așa cum este, fără interpretare posibilă. Legea a de-  
venit azi aproape pretutindeni un pretext de discuți  
Apelurile sînt multiple și jurisprudențele infinite,  
putea deosebi două tipuri de civilizație : civilizație cu  
și civilizație cu jurisprudențe.

404

te

ai-)

Vechiul drept roman, rigid, autoritar, imuabil, a în-  
fennat domnia nezbuciumată a formalismului. Dreptul  
nan din ultimii ani ai imperiului a fost invadat de  
buruienile controverselor, al exegezelor. „Jus gentium”  
larg și umanitar a înlocuit legea civilă implacabilă și de-  
finitivă a vechilor timpuri patriarhale.

Țările și epocile bine încheiate, unitare și organice  
iposedă puternice osaturi juridice. Cum apare criza în  
||rept, apare și stigmatul transformărilor, decadențelor ori  
levioiuțiiiilor. Juridiiismul e barometrul sJtabilitățid lor,  
dli-  
snoza solidității societăților. Astăzi dreptul nu mai are  
Iprestigiu. Majestatea imuabilă a statului legate la ochi,  
|care împart fără slăbiciune și fără umanitate legea, nu  
|nai impune nimănui. Conduita juridică ne apare ca ceva  
erimat, găunos și sclerosat. Ca ceva contrar vieții, con-  
Itrar realităților vii, mereu schimbătoare. Și fiindcă  
|dența istoriei e accelerată, pînă a lua și răsufierea ome-  
ească, nu mai avem ce face cu codurile, bune pentru  
|relații astăzi depășite. E adevărat că flora abundentă a  
egiuirilor speciale îneacă, acopere cu totul utilitatea co-  
purilor rămase doar ca îndreptare vagi și generale pen-  
3u principiile fundamentale ale mentalității juridice. Ele  
au mai oferă azi decît exemple, analogii de cum ar tre-  
să se judece. Puțină lume din cei care intentează pro-  
ese se mai judecă după codurile civile și comerciale. Le-  
|gile conversiunii, chiriilor, concordatului preventiv, mora-  
oriilor de tot felul modifică mereu substanța plastică a  
|tagulilor juridice. Procesul uriaș de fecunditate legiferativă  
tuturor parlamentelor din lume arată cum materia re-  
gumentărilor în raporturile dintre oameni e veșnic pre-  
făcută. Ne plîngem și acuzăm mereu corpurile legislative  
fabrică zeci de legi pe zi... Dar nimeni nu se gîndește  
vina aceasta nu e numai a superficialității guvernelor,  
|io stare mereu fugitivă, mereu mobilă a realității sociale.  
Și în aceste condiții, urmează clar că nici o formă de  
ață fixă nu poate persista. Ceea ce se întîmplă în lu-  
||lea juridică — prin excelență formalistă — se întîmplă  
multe alte domenii : formele sînt pretutindeni în de-  
cădere.

A ajuns o lamentare comună lipsa de educație, de ma-  
niere — cum se zice — a tinerii generații. Politețea alam-

405

bicată și subtilă pare comică. Etichetele ca în timpul lui Ludovic al XIV-lea ori Regenței ar umplea lumea de mirare și dispreț. Măcar canoanele formale ale părinților noștri, cu regulile de „savoir vivre”, cu codurile purtărilor elegante, după care se făceau anumite vizite, se ofereau flori, felicitări, se saluta într-un anumit fel o persoană și într-un altul altă persoană, toate aceste mai-mutării și nimicuri delicioase, care se executau după un ritual frecvent pînă și la mahala și care făceau viața ceva mai complicată, ne par inutile și cel mult tolerabile pentru parfumul lor de naivitate istorică.

Generațiile ultime sînt năvalnice și bătărâne, trăiesc direct, brutal și fără nici o regulă. Delicatețea, aluzia, rezerva, discreția dispar pe fiecare zi. O conduită robustă, cinică, temerară, dusă de instincte, de umori, de capriciu] a înlocuit bătrîna politețea. Biata baroană Staffe, care serial altădată coduri de „savoir vivre” împrăștiate în sute de ediții, n-ar mai avea azi nici un cititor. Bătrînii nu mai sînt respectați, cuvîntul dat pare o povară puerilă, copiii s-au emancipat, profesorii sînt huiduiți la cea mai mică rezistență, femeile expulzate din privilegiile lor oferite de un cavalerism de mult îngropat. Conversația, viața de salon, comicării pedainte din alte timpuri,

Dar iată ce se petrece și în artă. Altădată, genurile erau codificate. Un roman era un roman și o dramă, o dramă. Critici răbdători și conștiințioși, de la Boileau la Villemain, la Brunetiere și pînă la Maiorescu, au obișnuit să cheme lucrurile pe numele lor. Cine mai respectă azi genurile? Totul e confundat, amestecat. Eseul, gen prin excelență hibrid, a triumfat, iar romanul conține de toate, ca un fel de enciclopedie epică a timpului. Stiul lucrat nu mai contează. „Ecriture artiste”, care a entuziasmat secolul trecut, e considerat ca ceva artificial, făcut, elaborat. O literatură directă, brutală, spontană înlocuiește chinurile divine ale unui Flaubert, Anatole France ori Barreis. A rămas izolat, într-o restrînsă aristocrație — ca un semn demodat al altor timpuri — uni Paul Valery.

Să mai considerăm încă un exemplu. Din toate disciplinele filosofice, dintre toate mijloacele de discuție ideologică, dialectica logică e în criză. În polemici și con-

Irunțări de idei, instrumentul principal de luptă, raționamentul, e în afară de întrebuintare.

Să ne aducem aminte de polemicile de la sfîrșitul secolului trecut. Felul cum polemizau socialiștii, Karl Marx și Engels față de adversarii lor, Clemenceau ori Jaures, Isau, la noi, Gherea cu Maiorescu, ori G. Ibrăileanu în oam-paniile sale. Regulele strict formale ale jocului logic erau respectate. Adversarul era minat cu o strategie deosebită, fea la jocul de șah, către un impas final. El era strivit în :artificii abile. Sofismele sale surprinse după toate canoanele aristotelice. Polemicile s-au schimbat acum. Ci-?țiți pe Leon Daudet, modelul actual al polemicii din țara pea mai polemică. Invectiva, apelul la sentimente, afirmația pură, insulta și amenințarea, toate sînt utilizate. O tsingură armă e lăsată la o parte : duelul logic, confruntarea, bătălia după tipicul formal al gîndirii.

O adîncă transformare s-a efectuat și în ce privește Platitudinea față de trecut. Tradiția, datinele, moravurile sînt în genere forme fixate, fără conținut sentimental [direct, ci doar asociativ. În iureșul transformărilor, în nevroza tuturor reînnoirilor, în goana după modernism, nimeni — deoît doar dintr-o superficială și diletantă atitudine artistică — nu mai păstrează respect pentru aspectele moarte ale vieții de altădată. Conformismul cu ceea ce au făcut strămoșii nu mai încălzește și nu mai entuziasmează.

Cînd Aristot descrie dialectica „entelechiilor” sale, după leare mișcarea neîncetată a existenței tinde de la virtual la real, de la latent la exprimat, de la inform la consolidat și configurat, el se situează în istoria filosofiei ca un precursor al lui Bergson. Acest din urmă gînditor a ară-că niimic în lumea aceasta nu e săvîrșit, ci în săvîrșire, nimic nu-i fixat, ci în fixare, în devenire, „rien n'est fait, mais en train de se faire”. Cînd pentru o clipă, care pentru noi constituie iluzia prezentului, un aspect definitiv, o configurație oprită în loc, o încremînire fixează Scursul curgerii universale, existența ne apare moartă, l'amorțită. Locurile nu se pot păstra decît prin forma lor porma e ceva conservator. Caleidoscopul demiurgului care

conduce lumea aceasta se poate opri un moment la o anumită figură. Dar în timp ce abia percepem pe aceasta, liniile s-au strîmbat, conturul ei s-a deformat și o altă formă se ridică să-i ia locul. Forma e apanajul bătrâneții, al fixării, al sclerozării. Fondul e al tinereții veșnic schimbătoare. Ca să poți obține permanentă fie și măcar într-o scînteiere instantanee de durată, trebuie să modelezi lucrurilor un aspect, un desen precis. De aceea bătrîniții au caracter precis, individualitate bine încheșată. Dintr-o parte, tinerii n-au limită sufletească, sînt fugitivi, mereu alții, perfizi fără voia lor în afirmarea vieții care-i antrenează mereu la altceva. De aceea popoarele vechi, bătrîne, au stil cultural propriu : chinezii și francezii sînt mult mai bine definiți decît germanii ori rușii. Epocile de fermentare, ca aceea a noastră, n-au încă caracter precizat. Acum două-trei decenii, omenirea se simțea consolidată. Era mulțumită de valorile pe care le crease, amintea ierarhia lor, respecta semnificația lor. Astăzi, toate aceste valori se năruie una după alta. O lume nouă zămislește în pînitecele istoriei. Pentru a putea realteja revoluția, e nevoie, în primul rînd, să disprețuim formalismul, să evităm procedura și canoanele în toate domeniile spiritului, pentru ca gestațiunea să se poată desfășura liberă și nestînjinită de nimic. Formele sînt coaja ouă. Ca să poată ieși, puiul o sparge cu ciocul. În perioada noastră de fermentație nouă, orice manieră, orice cod, orice canon ni se par zăgazuri artificiale, inventate înadins ca să necăjească și să înăbușe procesul de întinerire a lumii. Ceea ce pentru înaintașii noștri constituia securitate și previziune, pentru noi apare ca asfixie.

1934

ÎNAPOI LA JUNIMISM !

Fără îndoială, concepția unui progres continuu e iluzie perimată. Nu e obligator deloc ca omenirea să

perfecționeze mereu. Stagnarea și regresul fac tot așa de bine parte din dialectica lumii aceștia.

Nimeni nu va contesta, de pildă, că epoca literară și ideologică 1880—1914 n-a fost mult mai fecundă și mult superioară calitativ celei pe care o trăim azi. Atunci s-au produs toate valorile originale ale vieții noastre intelectuale.

Talente originale scoteau capodopere organice și spontane din materia directă a vieții.

Se scrie azi mai mult ca oricînd. Dar publicistica, ca și arta de azi, sînt produse pur tehnice, rezultatele imitative ale unor lecturi repede transpuse puțin altfel.

Nimeni nu trăiește veritabil și adine viața, nimeni nu-și extrage din ea seva directă a operilor sale.

În privința aspectului cantitativ, al artificialității, dar mai ales al lipsei oricărui criteriu de valorificare, cultura noastră de azi se aseamănă aproape straniu cu aceea dinaintea de 1860. Trăim timpurile cînd Heliade Rădulescu • îndemna tineretul „scrieți, băieți, scrieți”.

E ceva semidoc și barbar în mentalitatea de acum, o întoarcere la (aspectele naive și primitive de la începuturile noastre culturale.

Ți Toată lumea scrie cu fantezie. Fiecare crede că e geniu. Societăți de susținere reciprocă a unor mediocrități țpatente, mafii literare și ridicule se laudă toată ziua în cafenele și gazete pe care le-au acaparat.

Auzi, de pildă, formulate fără nici o pudoare și fără inieci un bun-simț apropiere ierarhice după care Tudor Arghezi stă alături de Zaharia Stancu, iar G. Ibrăileanu Mături de Eugen (Eugen îl cheamă, nu ?) Ionescu, de Petre pau Paul Manoliu (sic !).

, *Viața lui Eminescu de Călinescu* e pusă, nu din căfătoare, ci evident intenționat, sub nu știu ce abjectă profăuție similară în genul freudian.

Acești tineri imbecili și îngîmfați au invadat și filosofia. Unui, cel mai anost din toți, se strîmbă peste măsură și face mereu pe caraghiosul, pe dementul de comandă pîntru o galerie de elevi de liceu. Altul ne ia de sus pri-

vindu-ne din sfera olimpiantă a o mie de banalități spuse  
ou emfază. Și câte și mai câte.

O datorie urgentă a momentului e necesar să inter-  
vie. Se oere imediat un neo-junimism, care să elimine,  
din acest sat fără cîini, care a ajuns publicistica română,  
pe acești tenaci și virulenți tineri fără talent.

1934

LITERATURA ROMÂNĂ

...  
ii

"7  
li i

m

17'

%i

## CAMIL PETRESCU : *VERSURI*

Către sfârșitul secolului trecut, romantismul în decadentă îmbrăcase o formă grandilocventă și complicată. Complicația canoanelor și a regulilor, pretenția epitetului, sforăiala atitudinii dădeau literaturii aspectul acela de căutare .stearpă și de realizare prețioasă pe care-l oferă -toate producțiile în epoci de alexandrinism.

\*• Dar lumea era obosită. Orașele tentaculare, ca și viața **Rurală**, pîngărită de un urbanism imperialist cuceritor, întrețineau o viață istovitoare de senzații intense și multiple. Viața atîrna ca o povară **pe** umeri osteniți.

Reacțiunea s-a înfăptuit atunci în gustul pentru simplu, pentru natural, pentru întoarcerea la sursele elementare ale naturii. Și cum toate reacțiunile cuprind în ele celeași exagerări ca și curente pe care le combat, simplitatea împinsă pînă la cinism a înlocuit prețiozitatea omantico-simbolistă. Era **pe** vremea atacurilor violente **le** lui Ch. Peguy contra mecanicii inerte, lipsită de suul libertății, contra abrutizării tehnice a haosului modern. S-a lăsat atunci deoparte tot ce putea constitui un început de pretenție ori de complicație. Rima, muzicalitatea, imaginea chiar au fost înlăturate, ca ornamente sterile de mediocru gust.

Francis Jammes, care a reprezentat mai caracteristic oricine cinismul rousseauist în poezie, se complăcea cînte stările neutre în care sufletul n^are nici o ati-

tudine, senzațiile mici, banale, locurile comune, adevăru-  
rile repetate.

Poezia parazitară de ruminant satisfăcut preamărește  
sfînta simplitate a vieții ootidiane. Ne aduceau aminte  
de versuri de F. Jammes în care se repeta de nenumă-  
rate ori adevăruri ca acesta : „Ce bine e să mănînci cînd  
ți-e foame”, „noaptea e mai întuneric decît ziua”, „lap-  
tele e alb și sîngele e roșu” etc... Astfel de idei, oare nu  
riscau să surmeneze pe nimeni prin noutatea lor, se re-  
petau calm, încet, lînced, într-o melopee monotună, care;  
amintea muzica de o cenușie tristețe a manelelor tur-  
cești. Nu știu prin ce neînțeleasă sinestezie, poezia lui;  
Jammes îmi trezește în urechi ecouri de cimpoi, pe oare-  
cîntă orbi din naștere, în zile de sărbătoare, la intrarea j  
bîlciurilor. Aceasta înseamnă desigur, înainte de toate, căi  
însăși **platitudinea** are poezia ei. într-atît e de adevărat'l  
că orice temă din natură **poate** deveni o temă poetică.

Secretul unei asitfel de forme poetice nu stă în artaj  
detaliului, nici în execuția măiestrită a versului. Boileau,"  
Lessing ori Brunetiere, cu clasificările lor severe, ar fi  
profund încurcați cetind astfel de versuri. Nici unul diiil  
ei n-ar ști în ce saltar trebuie catalogată. Farmecul aces-J  
tei poezii stă în impresia gloibailă, în „amere-gouit”-"  
imponderabil pe care-l lasă după lectură, în reziduull  
aproape eteric care se precipită în pulberi ușoare în în-  
căperile sufletești.

Dl. Camil Petrescu e desigur un poet die oarecare  
lent. Indiferent de „part:s-pris”-ul tehnicii sale, de inten-  
ția sistematic și vizibil voită cu care o realizează. Indi-  
ferent chiar de inconvenientele, pe care, fatal, le aduo  
predispoziția către o excesivă simplitate.

Ca și F. Jammes, dl. C. Petrescu cade în repetate rîiij  
duri într-o platitudine aproape trivială :

O, încă o dată, ai tot timpul;  
Nu te teme.  
Diseară ne vor da ceai și pesmeți

Sau

La lumina vie și scurtă a luminării,  
Comandanții enervați consultă hărțile.

Sau :

Probabil că la fel și ei,  
Pe dealurile acestea goale  
Și cu pămîntul lipicios și moale  
Lucrează apropiindu-se de noi,  
Și mîine mirați ne vom trezi  
Cu șanțuri și rețele vis-a-vis.

Căutarea unui fel de **cinism formal** e evidentă. Și ceea  
ce e mai grav e că acest caracter nu ne lasă impresia unei  
atitudinii temperamentale, apărută în mod necesar ca re-  
acțiunea unei individualități. Din contra, în multe locuri  
apare ca o poză improvizată ori măcar, ceea ce e egal,  
" ca o predilecție vastă căutată conștient. Și aceasta e su-  
părător cu atît mai mult, cu cît în poezii, în adevăr fru-  
moase, ca **Primăvara, Marș greu, Ideea**, se învederează că  
talentul autorului stă în alte calități, în special într-o in-  
tuiție mistică profundă, am zice — cerînd iertare pentru  
pedantism — a vieții cosmice inconștiente, care amintește  
de poezii germani contemporani și de Jules Romains, cu  
unanimitismul său. Dl. C. Petrescu prinde bine percepțiile  
de ansamblu, de grup, intuiția totului nediferențiat a fe-  
nomenelor integrale și unanime. Și tehnica sa se adaptea-  
ză bine la astfel de senzații... Poate că pe acest drum ar  
i trebui să-și îndrepte privirile. Numai o nedumerire : de  
ce întrebuițează d-sa versul liber? Această formă e un  
p non-sens. Știm că azi genurile nu mai sînt așa de strict  
delimitate cum voia Boileau ori Brunetiere. Se scrie ușor  
if poezie în proză și proză în poezie. E chestie de natura fon-  
dului. Cine silește atunci pe cineva, care vrea s-o rupă cu  
legile de ritm și rimă ale poeziei, să întrebuițeze **forma**  
tipografică a versului ? Numai nevoia de a evidenția re-  
voluția pe care vrea s-o producă contra tradiției și care,  
Îtrebuie s-o mărturisim, e destul de ieftină ?

1923

## I. PILLAT : PE ARGESŢ IN SUS

Dintre marii poeți ai epocii noastre de formație literară, V. Alecsandri, tratat astăzi cu zîmbete de subtilă ironie, a rămas, în alcătuirea posterității, fără nici o rezonanță. Dacă manualele de istorie\* literară îl pomenesesc și astăzi ca pe o respectabilă mostră de cinstită artă, cu condiția, însă, să fie încadrată într-un anume moment istoric, marele public care cetește poezie azi a uitat de mult această venerabilă figură. Eminescu a creat curent. Alecsandri a dispărut fără urme, stingîndu-se odată cu candidizii și cuvioșii boiernași din clasa sa. Plasat în istoria literaturii într-o clipă de dizolvare a clasei din care făcea parte, a rămas un poet fără public.

Cu toate rezervele necesare, cu toate corectivele pe care le-a adus perfecția meșteșugului poetic de atunci și pînă astăzi, dl. Pillat trebuie considerat ca singurul urmaș de talent al lui Vasile Alecsandri.

Mai întîi, aceeași psihologie : fire clasică, echilibrată, ferită de turmentările inutile ale neurasteniei romantice. Calm, amator de aspecte fugitive, doar dacă o sentimentalitate ușoară — aceea, firească la toți oamenii normali, regretul după trecut — îl animă.

Înclinarea și admirația cătră Alecsandri o mărturisește însuși poetul :

**La lampă, și cînd ziua cu totul s-o umbri,  
Voi reciti Pasteluri de V. Alecsandri.**

Ca Virgil lui Dante, Alecsandri îi apare poetului, îl ia de mină și îl plimbă prin „luncă” :

**Sopti : Șiretul nu e, sînt eu — dar cînd vorbești  
Zăvoiu din Florioa e lunca dm Mircești.**

Dl. I. Pillat scrie și el „pasteluri” și încă cu aceleași teme. În primul rînd, bineînțeles, „lunca” (p. 23), pe urmă „iarna” (p. 25), „mormântul” (p. 14).

Ca și maestrul său, d-sa e animat de tradiționalism. Trecutul i se pare mai frumos ca prezentul ; e singura melancolie pe care și-o permite temperamentul său satis-

făcut. Consecvent, cîntă ființele dispărute, copilăria, bujnică, Florica, Goleștii.

**Ce mă îndeamnă-n seara tihnită de Crăciun  
Să iau în mîină lampa, să dau în lături ușa ?  
În fața mea stă calul de lemn și stă păpușa  
Cu suflet de tărîțe, nevinovat și bun...**

Sau :

**Văd rochia bunicei cu șal și malacov,  
Văd uniformă veche de „ofițer” la modă  
Pe cînd era el junker — de mult — subt Ghica-Vodă,  
Cînd mai mergeau boierii în butcă la Brașov.**

Același sentiment îl face să închine tuturor poezilor Inaționali cîte-o odă recunoscătoare. Mureșanu, Enăchiță Văcărescu, Anton Pann, Bolintineanu sînt trecuți în re-fyistă, într-nun fel de elegie „ă la maniere de”, în care acești penerabili scriitori sînt puși în conversație cu dl. Pillat, |conversație plină de sfaturi cuminți și de înalte gînduri patriotice. E caracteristic că numai Mihail Eminescu lipsește din această galerie.

Alte dați, dl. I. Pillat cîntă atmosfera tihnită a camerejor vechi, (odaia bunicului, p. 30), a gospodăriilor patriarhale dispărute, cămara cu fructe toamna, în care se răsfăța mirosul gutuilor și al merelor domnești :

**Deschid cu teamă ușa cămării de-altădată,  
Cu cheia ruginie a raiului oprit,  
Trezind în taina mare a poamelor, smerit,  
Mirezma și răcoarea și umbra lor uitată.  
Mă prinde amintirea în vînățul ei fum,  
Prin care cresc pe poliți și rafturi, ca pe ruguri,  
Arzînd în umbră piersici de jar și-albaștrii struguri  
Și pere de-aur roșu cu flăcări de parfum.**

^ Inspirat de trecut, dl. I. Pillat, întrebuițează o limbă Ihaică, cronicărească, adesea afectată și neadaptată tuftor temelor poetice pe care le mîniuiește.

K în general, însă, forma sa e perfectă, de o perfecțiune mala desăvîrșită, care devine adesea supărătoare. Poel, mai aproape de literaturism decît de literatură, ajunge "virtuos enervant, un meșteșugar care-și depășește in-

spirația și conținutul emotiv, cu atât mai mult, cu cât versul d-lui Pillat e abstract, rece, fără imagini, întrebându-se doar rar comparația.

Cîteodată, însă, această știință a tehnicii poetice îl ajută să mănuiască spiritual o picantă fantezie. Cutare! versuri galante (amintim în această privință și poezia de altă natură intitulată *Timpul*, p. 111) aduc aminte de bucațile cele mai spirituale ale lui E. Rostand ori Theodorej de Banville. Iată o mostră :

**în casa amintirii cu-obloane și pridvor,  
Painjeni zăbreli ră și poartă și zăvor.**

**Iar hornul nu mai trage alene din ciubuc  
De cînd luptară-n codru și poteri și haiduc.**

**în drumul lor spre zare, îmbătrînire plopilor,  
Aci sosi pe vremuri bunica-mi Oalyopi.**

**Nerăbdător bunicul pîndise de la scară  
Berlina legănată prin lanuri de secară.**

**Pe-atunci nu erau trenuri ca azi, și din berlină  
Sări subțire-o fată în largă crinolină.**

**Privind cu ea subț lună cîmpia ca un lac,  
Bunicul meu desigur i-a recitat *Le lac*.**

**Iar cînd asupra casei ca umbre berze cad,  
îi spuse *Sburătorul* de-un tînăr Eliad.**

**Ea-l ascultă tăcută, cu ochi de peruzea,  
Și totul ce romantic ca-n basme se urzea.**

**Și oum ședeau... departe un clopot a sunat  
De nuntă sau de moarte în turnul vechi din sat.**

Dacă la adăpostul perfecțiunii formale dl. I. Pillat și-d adînci puțin și calitatea emoției, desigur că poezia sa a câștiga netăgăduit în valoare. Să fim însă înțeleși : *iovi*

lulăim doar un regret ; în nici un caz nu dăm un sfat. |Căci cine-și face iluzii asupra eficacității rețetelor critice? |Se poate obține oare un „homunouius” viu printr-un ar-Hificiu de alchimie?

1923

VIRGIL CIOFLEC : *LUCHIAN*

Cultura națională” a avut o minunată inspirație atunci oînd a inaugurat, prin monografia de mai sus, prima publicație de artă la noi în țară. *Grigorescu* al lui A. Vla-huță, în ediție limitată, acaparat de cîțiva subscriitori, nu a pătruns niciodată în publicul mare. Alegerea a fost și : mai fericită fiindcă s-a oprit asupra lui Luchian, așa de ignorat încă în neîntrecutele sale însușiri. Grigorescu poate fi mai reprezentativ, mai național, sensibilitatea sa e mai poetică, dacă se poate spune, mai literară. Luchian, însă, e desigur, mai artist, mai aproape de specificitatea tartei sale, concentrat pînă la rezumat în viziune, adînc în • expresie. Vizualitatea sa e pură și severă, elegantă fără dulcegărie ori manierism, feritor de elemente străine ori de dibuiri inutile. Elementul său ideologic sau sentimental e redus, fiindcă nu vrea să probeze nimic. Florile, cu frumusețea lor gratuită, l-au atras mai mult decît orice. Culegînd din învățătura impresionismului parizian ori ^munchenez doar elementele meseriei, le-a prefăcut prin legea temperamentului său și a ambianței de la noi.

Dl. Virgil Cioflec ne schițează biografia sa tristă de : melancolic moldovean, chinuit de boală și de neputința ei, ne redă întrucâtva și concepțiile sale despre artă, cuprinse : în cîteva scrisori.

Ilustrațiile reușite, deși, poate, întunecate de un ne-pgru excesiv.

1924



## OCTAV BOTEZ : PE MARGINEA CĂRȚILOR

Titlul acestui volum e o profesie de modestie, ca toată activitatea literară și publicistică a d-lui O. Botez. *Pe'ț marginea cărților* vrea să evidențieze un caracter impresionant, o critică făcută din note fugare, pe când paginile consacrate aici scriitorilor români și străini sînt din cele mai judicioase. Modestia d-lui O. Botez nu e pornită nici din cochetărie, nici din ipocrizie. Ea nu se afirmă, tocmai ca să aștepte o dezmințire. Ea înseamnă în primul rînd o reacțiune temperamentală. Dar mai înseamnă și înălțimea criteriului după care judecă oamenii și viața autorului: pretențios cu alții, sever în aprecieri, el își extinde judecata și asupra sa, judecată aspră, fără indulgență și fără părtinire.

Scrupulozitatea, iată ceea ce constituie „la qualite mai-tresse” a d-lui O. Botez. Aceasta ne și explică pentru ce deținător al uneia din cele mai întinse lecturi din țara noastră, d-sa s-a resemnat la articole mici, de publicistică anonimă, de ce a publicat pînă acum abia un singur volum, de ce, în fine, nu a terminat încă opera de sinteză pe care știm că o pregătește, dar pe care nu ne-a dat-o încă.

Lipsa de orgoliu publicistic i-a făcut să scrie, ani de-a rîndul, în postura ingrată de membru al redacției *Viața românească*, atîtea note neiscălite, care iau adus reputația revistei, dar nu au contribuit să o lărgescă pe al sa. În țara noastră, unde sub orice rînd — scris în fugă — se așterne o iscălitură, care trebuie întîlnită cît mai des, abnegația aceasta pentru bunul mers colectiv al unei grupări nu va fi niciodată îndeajuns prețuită.

Preocupările d-lui O. Botez sînt din cele mai variate. Studiile d-sale din acest volum se întind de la C. Hogaș, L. Rebreanu ori H. Sanielevici la Faguet, Rabindranath Tagore, Ibsen ori Remy de Gourmont.

Aceasta dovedește elasticitatea cu care autorul se poate transpune în mentalitățile cele mai variate, comprehensiunea sa universală. Facultatea de largă înțelegere aduce cu ea și obiectivitatea în prețuirea scriitorilor. Doar obiectivitatea nu e altceva decît o medie în cumpănire, o răscruce în care se întîlnesc valori diferite.

Fără de complexitate, fără de multiplicitate, nu e posibilă nici obiectivitatea. De aceea, nu sînt buni critici creatorii inconștienți, spirite eminentemente subiective. Un exces de originalitate se limitează prin însuși la aceasta: el nu poate pricepe originalitatea altuia.

Gîndiți-vă o clipă la furia de singularizare „à bon smarche”, în formule sau expresii, pe care o caută orice publicist de la noi, și comparați-o cu calmul înțelegător din aceste articole. Veți putea constata în ce constă adevărata critică. Dl. O. Botez se muncește să înțeleagă și să facă înțeles scriitorul de care vorbește, nu să se distingă personal, să atragă atenția asupra lui, în dauna și deasupra studiului pe care-l întreprinde. Nu există la d-sa nici dogmatism estetic, nici vreun alt criteriu a priori. Libertate deplină, care n-are decît un scop: înțelegere adecvată, specifică, și explicare causală. Nu face loc la intervenții senzaționale, nici la detalii de curioasă biografie. Plasează opera în cadrul pe care l-a ales însuși autorul și încearcă să o înțeleagă ca atare.

Nimic n-a produs mai excesiv începuturile noastre de cultură decît 'mămuțările de ieftină personalitate, hipertrofia subiectivă, care trăiește din speculația unei triste galerii. Străbătînd Cartierul Latin ori Montparnasse, la Paris, zărești la terasele cafenelelor, printre bizare costume, sub măști stranii, ratații Levantului, care-și oferă 'paradoxele „geniale”, pentru un bock de bere. Toată această legiune de genii balcanice dețin secretele universului în degetul lor cel mic și le oferă primului venit. §, Cu toții descind din Orientul nostru. Nu puțini din ei sînt și de-ai noștri.

Ne-am săturat de astfel de originalitate. Spiritul european occidental, pe care-l vrem și la noi, cunoaște o altă mentalitate. Aceea reiese din cumpănire obiectivă, din decență, din tact și bun-gust.

Subiectivitatea e pecetea barbarului. De dînsa n-am ^scăpat încă.

Salutăm în dl. O. Botez una din cele mai occidentale figuri ale intelectualității noastre. Așteptăm de la el și opera mai întinsă de sinteză — asupra lui A. D. Xemopol, ni se pare — și care-i va da toată măsura aptitudinilor.

1924

#### MARIN SIMIONESCU-RÎMNICEANU : *ISTORIA ARTELOR*

Dl. M. Simionescu-Rîmniceanu e printre rarii teoreticieni ai esteticii care au avut ocazia să sancționeze practic cunoștințele și concepțiile lor. În fruntea editurii Cultura națională, d-sa a fost veșnic preocupat de a da cărții care îi era încredințată un aspect de o ținută occidentală.

De un gust cam nemțesc la început, tipăriturile su-pravegheate de d-sa au mers ameliorându-se. Unele, ca de pildă *Luchian* al d-lui V. Cioflec sau *Albumul comemorativ al băncii Blank*, au atins un nivel în adevăr artistic.

De astă dată avem o contribuție pe tărîm teoretic. Ne lipsește un manual al istoriei stilurilor în românește, Cel al d-lui O. Tafrali, publicat astă-toamnă, e privit mai mult din punctul de vedere al arheologiei. Cel care ni se prezintă astăzi apasă — din contra — asupra aspectului estetic. Materia e împărțită clar, iar caracteristicile distinctive ale stilurilor, bine prezentate, deși uneori cam sumar. Cadrul volumului, care vrea să fie un „Grundriss”, o impunea însă. Cartea mai cuprinde o bibliografie destul de complectă și câteva sute de ilustrații, prea mici ca să poată justifica elementul descriptiv al textului. Cineva care vrea să se inițieze în artă din acest manual nu va putea să-și facă — din ilustrațiile alăturate — nici măcar o slabă iluzie de frumusețile artei. Decît atîtea reproduceri mici, mai bine câteva numai, dar mai mari și îngrijite făcute, așa cum face de pildă E. Faure în a sa *Histoire del Art*. Într-un manual, istoricul nu e ținut să ilustreze tot

422

ce descrie. Aceasta ar fi imposibil. E mai bine să aleagă cele mai reprezentative modele și să le prezinte cu toată atenția.

Poate ediția a II-a va ține seamă de acest deziderat. Ceea ce e principal e că această lucrare umple o lacună.

1924

#### SANDU TELEAJAN : *AU ÎNFLORIT CASTANII*

Culegere de cîntece și balade fără pretenție, însuflețite de sinceritate și simplitate. Nimic complicat sau căutat decît atît cît cere tehnica versului. Mai toate iau forma populară și multe amintesc de metrul introdus de dl. Topârceanu în literatura cultă. Autorul pare că a rămas în afară de toate influențele care au bîntuit în ultimul timp poezia românească. Ii lipsesc în primul rînd imaginile, haina răsfățată a poeziei actuale. Emoția, forma exterioară rămîn spontane, simple și se întorc cu două decenii în urmă la inspirația bucolică a lui St. O. Iosif.

Lectura acestui volumaș e reconfortantă ca o vacanță la țară.

1924

#### N. DAVIDESCU : *CONSERVATOR ET C-IE*

Dl. N. Davidescu, publicist reputat și de talent, a dovedit prin noua sa lucrare o variată curiozitate, care știe să treacă de la preocupările de critică literară la cele de sociologie. Partidul conservator, a cărui decadentă în țara noastră e înscrisă în destinul său încă de la mijlocul secolului trecut, și-a trăit ultimile zvîrcoliri de viață imediat după terminarea războiului mondial. La dizolvarea lui s-au asociat felurite cauze : acapararea unui partid istoric

423

de către aventurieri vulgari, ieșiți din alte clase, bancru-te financiare, oboseala și dezorientarea vechilor membri etc.

Toate aceste fenomene de decadență au fost notate cu conștiinciozitate de istoric al moravurilor sau de reporter cinstit al vremii sale de către dl. N. Davidescu. Ultima sa lucrare e tot o operă de publicist. Nu e, însă, în nici un caz una de artist. D-sa transcrie direct din viață un tablou de moravuri, care e o simplă înregistrare de fapte sociale, legate între ele printr-o compoziție bine făcută și anima-te ici și colo de oarecare patetic în stil. Dar Taine a scris o'istorie a vechiului regim din Franța și E. Renan una a poporului evreu, unde pagini de adevărată literatură insuflă textelor un remarcabil dramatism epic. Nici unul din ei, însă, nu s-a gândit să-și subintituleze operele, „ro-man". Romanul d-lui Davidescu nu e decît o bucată de onorabilă publicistică. Și numai atît. Ar putea fi istorie dacă ar avea informația riguros exactă : ar putea fi ro-man dacă ar crea viață. Dar aceste două condiții lipsesc lucrării de care ne ocupăm. Publicistul transcrie, artistul preface. Materialul din *Conservator et C-ie* e brut. Auto-rul e pasiv : își suportă materialul, dar nu-l desfigurează. Inspirația e așa de directă și opera imaginației așa de nulă, încît aproape toate personajele, ca și evenimentele, au cheie. E vorba de dizolvarea partidului conservator în epoca postbelică. Atunci șeful partidului conservator, sceptic, elegant, ambițios, posedînd o casă cu o superbă verandă" (de ce nu s-a scris — 1-a urma urmei — că e în strada Mercur, colț cu Bulevardul Colței ?), a făcut politică filogermană și a prezidat guvernul de la Iași. îl cheamă Bărăgan (ce malițiozitate ingenioasă într-o așa de subtilă deghizare !).

Alt stîlp al partidului e prințul Vladimir, de la Bacău (exact de la Comănești), care e extrem de bogat, fundează o bancă, la al cărei faliment se îpușcă. Directorul ace-stei bănci, Bănuță Drăgan (iarăși terminația sugestivă a numelui), e un arivist vulgar, care exploatează buna-cre-...| dința a vechilor boieri și duce de rîpă banca partidului (din Calea Victoriei).

Rotaru, directorul jurnalului, e un om fin, intelectual > și persoana cea mai respectabilă din roman. Mai sînt și 1

alte personaje mai obscure care — cu puțină bunăvoin-ță și cu mai multe relații bucureștene decît noi, cei de la Iași — snar putea ușor identifica. Interesul monden și politic lai romanului devine astfel punctul central de pre-ocupare al cetitorului. Un fel de șaradă sau de joc de so-cietate, care — nu ne îndoim — va face deliciul multor cercuri distinse din societatea bucureșteană. Criticii trans-formați în detectivi vor avea ocazia să facă amuzante pa-riuri și... toată lumea va fi fericită.

Un temperament artist precedează, însă, altfel. Din toa-tă experiența vieții el culege impresii din medii și de la persoane disparate, din timpuri deosebite, și le grupează în personaje după logica creației și a vieții, nu după aceea a stricteii realități. Oscar Wilde obișnuia să spună : „nu numai că arta nu copie natura, dar e mai exact de spus că natura copie arta. Nu vedeți cum, de la o vreme, toate peisajele seamănă cu Corot ?" Iar Marcel Proust, cînd a fost înJtrebat dacă baronul Cbarluls din *A la recherche du temps perdu* corespunde lui Robert de Montesquiou, a răspuns că niciodată un artist nu ia ca model o singură persoană, ci sute. Culege figura de la unul, cutare apucătură de la altul, cutare obicei de la altcineva și — din această ete-rogenă sinteză — creează viață. Atîta vreme cît dl. N. Da-videscu reproduce personajii existente, fără să le ada-uge nimic, face operă de fotograf, dar nu de pictor. Și cum accentul tipic ori specific al artei lipsește, tipurile din *Conservator et C-ie* sînt slab conturate, n-au perso-nalitate și nici viață. Desenul lor e molîu și fugitiv. Și la urma urmei, toate personajele seamănă între ele. Nu e de ajuns să arăți pe Bănuță Drăgan oferind veșnic taba-cherea „șefului" mai înainte de oricine, ca să redai figu-ra arivistului cu orice preț.

Un singur personaj e deosebit de celelalte și acela fiindcă e de alt sex. E d-na Torry Clopotaru. Nu știm ce a vrut să facă dl. Davidescu din această eroină, fiindcă cetitorului nu-i e dat să pătrundă în intenția autorului. Realizarea e însă de un romanesc adesea vulgar. Pentru ce, din care complicație sadică, această persoană rece, vo-luntară și ambițioasă se dă inconștient unui hoț care ve-nise s-o fure și care se întîmplă să fie șoferul Mustiriu ? Pentru că, în baza unei psihologii „Bataille — Bernstein",

femeile iubesc cavalerii de industrie exotici ori escrocii impresionanți ? Să se fi lăsatt impresionat dl. Davidescu de șansonetele apașe în genul lui *Mon homme* ? Ne-am fi așteptat de la un rafinat ca d-sa la o rețetă mai puțin convențională, dar — mai ales — mai puțin răsuflată. Misoginismul d-sale s-ar fi putut justifica printr-un satanism ceva mai puțin simplist, salvînd de grotesc această figură feminină.

Ferită de un astfel de episod, această istorie anecdotică a decadentei conservatoare, fără să fie „roman”, și-ar păstra interesul ei de document al vremii, mai ales că e scrisă frumos, cu compoziție și claritate.

1924

#### LUCIAN BLAGA : *FILOSOFIA STILULUI*

Despre concepțiile d-lui L. Blaga am mai vorbit în această revistă cu ocazia ultimului său volum de versuri. Am arătat atunci liniile mari ale concepției d-sale. Ele se rezumă la două tendinți : antiraționalism și antinaționalism.

Mistic ca concepție filosofică, împreună cu un întreg curent contemporan, d-sa neagă rațiunii puțința unei imagini juste despre universul nostru și individului dreptul de a se considera drept măsură a lucrurilor. În analiza acestor idei, am anticipat, luînd ca pretext un articol din *Arhiva pentru știință și reformă socială*, care formează tocmai o parte 'a acestui volum. Astfel am anticipat critica, care trebuia să vină abia azi.

*Filosofia stilului* e o aplicație în estetică a principiumului mistic. Dl. Blaga distinge trei stiluri fundamentale : individualul, tipicul, absolutul. Cele două dintîi nu-l satisfac, fiindcă preferințele subiective ale autorului merg cătră al treilea : confundarea în absolut, în marele tot, prin anonimat, printr-un fel de colectivism spiritual, care nu diferențiază, nici nu distinge. În sprijinul acestei preferințe, dl. L. Blaga aduce observații ingenioase, cîteodată argumente, totdeauna, o distinsă ținută intelectuală. Nu e

vorba aici de o operă de știință obiectivă, ci de un eseu plin de personalitate. Poți fi sau nu de opinia d-lui Blaga. Lectura lucrării d-sale, hrănită de o fină cultură și de independență intelectuală, e în orice caz extrem de plăcută.

1924

#### PANAIT ISTRATI : *ONCLE ANGHEL*

Undeva, în nuvela principală din volumul de față, *Cosma*, dl. P. Istrati, ne spune următoarea parabolă : „În inima fiecărui om se găsește un vierme neastîmpărat care doarme. La omul moale, el nu se trezește niciodată sau foarte rar, și atunci cască și adoarme la loc : acesta e omul care se lovește de zece ori pe zi de aceeași piatră, se supără, înjură, dar nu o ridică. Acesta e omul pe care l-a creat Dumnezeu, nu știm de ce, la sfîrșitul săptămîinii, cînd avea creierul obosit de atîtea minuni făcute înaintea omului. Dar Dracul, care nu făcuse altceva, în cele șase zile, decît să critice pe Creator, a profitat de ziua de duminică și a adăugit la craniul omului o doagă mai mult, ^-doaga demonică, aceea care face pe om să turbeze de înii dată ce-i lipsește ceva. Astfel, oamenii ou o doagă în plus I se înmulțiră pe pămînt, și Sf. Petre veni într-o zi să se |; plîngă Creatorului : «Doamne, zise el, păstorul meu nu-i I așa de liniștit și de supus ca al tău : dacă o oaie se rătă-I oește, pleacă cu toți câinii după dînsa și lasă turma pradă i lupilor ; dacă brînză e rîncedă, mi-o zvîrle în nas și pen- 7 tru un purice care îl imușcă noaptea se înfurie și nu mă \lasă să dorm». Creatorul își luă bastonul și plecă însoțit de sfătuitorul său. Cînd sosiră pe imaș, păstorul lui Dum-Imezu care dormea liniștit se sculă și salută respectuos ; p-celălalt, al Sfîntului Petre, stătea pe un dîmb și cînta pă-Ktimaș din flaut, încît chiar Dumnezeu trebui să-l asculte, ipe urmă îl bătu pe umeri și îi zise :

— Ia spune^mi, prietino, de ce părăsești turma pentru 1:0 oaie rătăcită ?

Fiindcă se rătăcește totdeauna oaia pe care o iubesc.

— Dragul meu, tu ești aici servitor. N-ai dreptul să iubești ori să urăști, ci numai să servești.

Ciobanul se înfurie. «Dar ce, eu nu sînt om?» Văzîndu-l obraznic, Dumnezeu îl pedepsi cu un somn greu, în timpul căruia îi examina craniul. După care spuse: «Eram sigur, e lucrul Demonului. Craniul acesta are o doagă mai mult\*. Și i-o scoase. După aceea, păstorul se trezi liniștit și supus. Ceru iertare că a fost găsit dormind, salută respectuos, nu se mai gîndi la flaut și nu mai avu nici dragoste, nici ură, decît atît cît trebuie unui servitor.»

Această parabolă, pusă tocmai în gura lui Elie, personajul filosofic al bucății, îi dă o deosebită semnificație. Ea reprezintă însăși concepția despre viață a autorului. Dl. Istrati nu iubește oamenii moi, leneși, lipsiți de orgoliu, aceia care au fost făcuți să fie servitori. El admiră *viața eroică*, revolta sufletească, impetuoasă, caracterul dîrz care nu suferă robia. Viața e o încercare. Domnia ei e vastă, dar trebuie cucerită. Omului îi e dat să se măsoare cu firea. În luptă își descopere ființa sa. Creatura a demonului, plăsmuită în a șaptea zi, el nu cunoaște astîmpărul și liniștea.

Dovadă, biografia d-lui Istrati, neobosita odisee a unui suflet veșnic neastîmpărat. Acel ce caută veșnic, acela pe care nimic nu-l mulțumește, al cărui caracter cunoaște veșnic indignarea și revolta și, abia mult mai tîrziu, înțelegerea și iertarea, se definește, cu prisos prin aceasta, ca un romantic prin excelență.

Natura încurcă experiențele savanților prin cataclisme care întrec legile inducției firești. Istoria se veselește să contrazică prevederile sociologilor și ale profeților. Dl. Panait Istrati a scris o romantică poveste haiducească, poate tocmai fiindcă criticii l-au clasat la rubrica clasicism. Surpriza e probabil legea universală a firii, creată și ea de demon, deoarece nu vrea să se supună înțelep-tei cauzalității.

Un om care a călătorit mult, care a schimbat veșnic de profesie, care a trecut prin variate stări de suflet nu

e numai un rezultat al împrejurărilor, dar și al propriului său temperament. Înseamnă că i-a plăcut mai mult necunoscutul decît cunoscutul, libertatea decît servituda. El nu adoarme ca femeia lui Moș Anghel în casa care ardea deasupra ei. Concepția românească a vieții l-a apropiat pe dl. Panait Istrati de viața haiducească, unul din cel mai bogat material de romantism pentru un novelist român. Cosma haiducul, cu biografia lui plină de crime, siluiri, de acte vitejești și oribile, e prezentat ca tipul revoltatului social, al sufletului setos de dreptate și libertate, într-un secol de umilință, robie și împilare. Detaliile pitorești ale vieții de pădure, unele descrieri de natură apropiate pe dl. Istrati de dl. Sadoveanu. Observați în plus că haiducul său se cheamă Cosma, ca mai demult acela al d-lui Sadoveanu, Cosma Răcoare.

Numai că dl. Istrati n-are acel sentiment unic de mister al naturii și al vieții eroice pe care-l are dl. Sadoveanu. D-sa e pur descriptiv. Ne dă un tablou în culori vii și just schițate. Din el nu se degajă însă acea poezie nelămurită care înfioară paginile d-lui Sadoveanu. Aspectul e corect, sugestiv. Dar numai atît.

Pe urmă, autorul lui *Kira Kiralina* nu are sentimentul artistic adecvat trecutului nostru, n-are, cum am zice, bunsimțul pămîntului acestuia. De acolo, o serie de inadvertențe de gust în povestire, ca de pildă acolo unde ne prezenta pe Floricica îmbrăcată în ciorapi de mătase „dernier cri”, călare pe cal, alături de figurile aspre ale haiducilor. Efectul e grotesc, în orice caz mai degrabă\* de parodie eroi-comică decît de severă epopee.

De asemenea, scena în care se întîlnesc haiducii cu boierul venit de la Țarigrad în trăsură. Acesta e îmbrăcat în frac și poartă joben la drum ! !

În afară de aceasta, la dl. Istrati efectul pur estetic e de multe ori micșorat de concepțiile sociale și morale, adăugate oarecum artificial la materialul artistic. Căci fondul d-sale, cu toată morala strecurată ici și colo, rămîne romantic și pînă la un punct păgîn, așa cum e și firesc la cineva care are concepția eroică a vieții. Cosma, cu toate crimele, violările și furturile sale, e privit cu simpatie, dar mai ales cu admirație.

fi

111

II-

67

Predilecția unui autor pentru un anumit subiect îl *de*\* finește. Un realist burghez nu va fi înclinat niciodată către aventurile haiducești. E de prisos atunci ca unchiul Anghel să sfătuiască pe nepotul său să nu imite viața lui-Cosma, când povestea aventurilor acestuia e prezentată așa de ademenitor. Jerome Coignard, când moare, imploră pe discipolul său Jaoues Tournebroke să renunțe la via de plăceri și să revie la umilința creștină. Dar pentru aceasta, Anatole France nu rămîne mai puțin păgîn. Cu aceste cîteva rezerve, lectura acestei cărți e extrem de plăcută. Dl. P. Istrati are un remarcabil dar de povestire. Am citit această carte pe nerăsuflete, cu același interes febril, aproape cu aceeași credulitate lipsită de îndoiială ca pe vremea copilăriei, cînd devoram *Viața lui Iancu Jianu*. Și cred că această mărturisire nu e un mediocru omagiu, cînd vine la vîrsta lecturilor celor mai pretențioase.

1925

#### E. BUCUȚA : *LEGĂTURA ROȘIE*

Dl. E. Bucuța e un excursionist pasionat : ne aducem aminte de cîteva pagini frumoase închinete „drumeției” în *Ideea europeană*. Din multiplele sale peregrinări, a adunat impresii în volumul de față, încheagînd unele din ele chiar într-o bucată cu caracter epic mai dezvoltat : *Legătura roșie*. Ni se înfățișează mediul țărănesc ardelean, deosebit de acela al nostru prin caracterul său mai burghezesc. Sînt pagini în această nuvelă, acelea care descriu îndărătnicia aprigă a țărănimii de dincolo în luptă cu semenii, cu prejudecățile și natura, în adevăr remarcabile. Și nota proprie se degajă independentă de influențele fatale, în aceste subiecte, ale d-lui Agîrbiceanu și Slavicii. Unele descrieri de natură amintesc pe dl. Sadoveanu. Caracterul propriu al acestei nuvele, ca și a impresiilor care urmează, e intelectualismul. Dl. E. Bucuța e poet, desigur, dar mai ales un publicist și un critic de talent. Notele pe

care le publică în *Ideea europeană* sînt din cele mai judicioase. Lecturile d-sale sînt profunde și variate. Cînd își aplică observația la viață, filtrul acesta cerebral — care consideră ambianța ca un obiect de studiu — nu dispăre. Impresiile d-sale sînt cenzurate, subliniate de o atitudine critică. De aceea, literatura d-sale e mai ales inteligentă. Ca mentalitate, dl. E. Bucuța e un modernist : concentrare, stil sugestiv și impresionist, bogăție de senzații, lipsă de sentimentalism, eliminarea bagajului pur descriptiv etc... Totuși, preferințele sale merg către primitiv și vechi, îl atrag țărani, preoții simpli, oamenii modești. De asemenea, natura sălbatică de la munte la baltă. Un modernist cu gust pentru arhaic, dacă se poate spune. Combinația e interesantă și, după cum se vede, posibilă. Dealtfel, una din caracteristicile literaturii moderne e tocmai această alianță. Rezultă însă o mulțime de inconveniente. În primul rînd, limba. Preocupat să schimbe metrul frazei curente, dl. E. Bucuța, încearcă împreună de neaș românesc și sintaxă expresionistă, nu totdeauna fericite și, ceea ce e mai grav, de multe ori obscure. Cum sinteza celor două elemente nu e încă definitiv încheagată, însăși compoziția bucăților mai lungi, în felul *Legăturii roșii*, suferă de o vădită confuzie. Și e păcat, fiindcă calitățile reale sînt gîmpiedecate de la expresia lor firească prin acest manierism artificial. O evoluție, însă, pare a se degaja în scrierile d-lui E. Bucuța, tocmai în senful limpezirii și al echilibrului : de la scrisul său de acum doi-trei ani și pînă la cel de azi e notabilă diferență. Dacă transformarea e reală, nu poate decît să ne bucure.

1925

#### SANDU TELEAJAN : *POVEȘTILE LUI HINU ION*

„ Volumașul cuprinde cîteva schițe și amintiri scrise cu servă, cu umor și cu un dar de narație plin de sinceritate și simplitate. Unele formează documente omenești,

altele simple anecdote și observații din viață, animate de buna-dispoziție simpatică a autorului.

Dl. Sandu Teleajăn e o fire de artist : actor, autor dramatic, redactor de revistă, gazetar și nuvelist. Zelul d-sale, care nu are veleități uriașe, e, totuși, rodnic și demn de toată simpatia, în cercul restrâns, dar multiplu — în același timp — în care se desfășoară. Entuziasmul d-sale dezinteresat pentru litere depășește cu mult mercantilismul abject al acestor timpuri. Poveștile acestea vor fi cetite cu plăcere, cu plăcerea aceea care reiese dintr-o manifestare firească, lipsită de pretenție.

1925

#### PETRE SERGESCU : *SCRISORI DIN VARȘOVIA*

Sînt impresii dintr-o călătorie la Varșovia, scrise curat, cu limpezime și căldură. Din ele putem căpăta o idee generală, ușor idealizată, se pare, despre starea actuală a statului polon. E vorba aproape de toate aspectele vieții publice de acolo : politica internă, politica externă, starea economică între anii 1923—1925, în fine, arta și literatura poloneză, schițate pe scurt de la originea lor pînă azi. Insuficientă ca să dea o idee complectă despre viața vecinilor noștri, broșura poate excita interesul pentru informații mai aprofundate, ceea ce aduce încă un folos.

2925

#### JEAN BART : *ÎN DELTA*

Ultimul volum al d-lui Jean Bart nu e o surpriză. El ajută la clădirea solidă a operei sale definitive, printr-o continuitate urmărită lent și conștient. Încetul cu î-

tul, din contribuții timide, afirmate fără reclamă și fără zgomot, se alcătuiește una din cele mai serioase opere literare.

O nuvelă mai mare începe volumul. Restul sînt documente omenești, notări psihologice sub formă de schițe, dar care încheagă situații ori caractere bine delimitate. Am scris altădată că facultatea principală a d-lui Jean Bart e echilibrul sufletesc, caracterizat prin intervenția rațională a simțului critic în momentul creației.

Diferitele aspecte ale existenței apar astfel dozate într-o perfectă măsură, într-o compoziție plină de tact. Nu se poate găsi în opera d-lui Jean Bart exagerarea unui element în dauna celorlalte. Determinarea reciprocă a părților dă totul o unitate organică. Descrierea naturii, analiza sufletului omenesc, schițarea ambianței generale, a atmosferei de viață, culoare, linie — toate acestea sînt îmbinate între ele într-o rezonabilă proporție. Cu toate acestea, ceea ce interesează parcă mai mult pe autor e tot aspectul moral. Biografiile zbuciumate ale unor eroi modești, umili în aparență, taina pe care o ascunde o viață normală la suprafață, eroismul oarecum postum al unui trecut de mult îngropat sub o grămadă de fapte banale și cotidiene — iată ce atrage observația d-lui Jean Bart. Cei care trăiesc sau au trăit altfel decît toți oamenii, cei a căror viață închide un secret, o aventură, care-i deosebește de turmă, cei care au o filosofie { bizară și pe care o aplică consecvent vieții îi atrag atenția. Preocuparea d-sale esențială ni se pare o **curiozitate a pitorescului moral**. De la Prințesa Bibița pînă la Filosoful din prima nuvelă a acestui volum se întinde o linie de consecvență. Acest gust pentru biografiile specifice, rare, pentru eroi straniu individualizați, e singurul păcat romantic al acestui clasic. Însă dl. J. Bart nu se îndepărtează prea mult de la temperamentul său conștient și critic. Cînd își judecă eroii — artisticește, bineînțeles —, nu cade în atitudini romantice : admirație, justificare, entuziasm, exagerare ori „șarjă”. Un simplu sentiment potolit, de omenească înțelegere, îi ajunge. Eroii sînt prezențați cu un zîmbet indulgent și comprehensiv simpatiei generale. Și nici aceasta cu prea multă stăruință. Dl. Jean

Bart nu e din artiștii care insistă, prin fel de fel de procedee, ca să ne impuie cu sila eroul. Există unii autori care, prin formidabilul lor talent, ne suprimă cu totul, în timpul lecturii, personalitatea, preferințele, gusturile, (ticurile ori obiceiurile noastre intim sufletești. Acumulând trăsături puternice ori bogate, reduc sensibilitatea noastră la o pasivitate definitivă, gata de a primi orice sugestie. Cît îi cetim, nu putem spune că îi iubim. Mai degrabă îi suportăm. Dar odată scăpați de vraja lor insistentă, imperialistă, ne dezrobim cu indignare. Cîteodată le păstrăm chiar rancună pentru a ne fi terorizat, pentru a ne fi redus la umilința unui sclav docil. Cu dl. J. Bart e altfel. Din contra, fiecăruia i se lasă deplină libertate de asentiment ori de alegere. Arta sa e discretă. Nu ne siluiește, insinuîndu-ne, prin inconștiente pledoarii artistice, situațiile ori oamenii cum îi vede d-sa.

În lectura cărților d-lui Jean Bart fiecare se mișcă în voie, alege ce-i place, fără constrîngere. De aici, rezultă o plăcere, foarte analoagă cu aceea a conversației cu un om politic, rafinat, delicat. Amintirea care-ți rămîne e amabilă și nevoia de a relua lectura, veșnic proaspătă.

1925

#### H. STAHL : *SPION*

E un volum de schițe scurte, mai degrabă de documente omenești din timpul războiului. La adăpostul unei păci mult așteptate de toți cîți am trăit zilele înfrîngurate ale războiului, ne gîndim cu strîngere de inimă la tot ceea ce ni-l reamintește. Nici măcar în literatură... cum am zice — nici măcar în glumă. Pe lingă aceasta, odi-J] oasa „Kriegsliteratur”, mai aproape de pamfletul înveninat ori de lamentarea sentimentală decît de adevărata literatură, a exploatat pînă la secătuire acest teren facil declamației, gazetăriei și politicii.

Trebuie de făcut, printre altele, încă o excepție pentru dl. H. Stahl. Volumul d-sale începe cu un încuraja-

tor moto : nici apoteozare, nici ponegrire; adevărul, așa cum se cuvine să înceapă un scriitor. În adevăr, e vorba de o observație justă, pe alocuri ascuțită, însuflețită în orice caz de multă imparțialitate. Scenele descrise, mici episoade anecdotice ori descriptive din viața frămîntată a războiului, sînt bine prinse, adesea emoționante. Stilul și felul povestirii sînt agreabile.

2925

#### LEON FERARU : *MAGHERNIȚA VECHĂ ȘI ALTE VERSURI DIN ANII TINERI*

% Brunetiere, dacă ar trăi, el care era așa de preocupat de clasificarea și evoluția genurilor, ar avea de constatat unele achiziții și schimbări în transformarea artei poetice.

| Au venit azi musafiri proaspeți la banchetul muzelor. O figură nouă e „poezia pură”. Există apoi, fără îndoială, și cea impură. Deosebim apoi poezia filosofică, \ sugestivă, primitivistă, expresionistă. Se mai găsește încă și va fi întotdeauna și poezia-poezie. Voiesc să spun poezie tip, aceea legată de însăși „ideea” de poezie, după expresia lui Platon.

£ E vorba de genul acela sentimental, care-și ia temele : din nopțile cu lună, din freamătul pădurii, care cîntă i marea, iubirea, femeia, iubita etc, adică temele ce par răsuflete azi. Anatole France spunea că rolul poezilor e de-a ne face dragi lucrurile indiferente. Ei ne învață să iubim viața și universul.

j] Dl. Leon Feraru, compatriotul nostru expatriat în Statele Unite, e profesor la Universitatea Columbia din New York. D-sa trăiește în mijlocul lumii nouă, în furnicarul acela diabolic de tehnică, de mașină, de finanțe, de febrilitate, de uzaj uman, de nervi încordați și risipă de tot felul, care e America.

Ne-am așteptat de la el să cînte în versurile sale lumii modernă. Verhaeren a introdus în poezie teme ca gara, uzina, orașele tentaculare care absorb exodul rural



în mulțimea chinuită a fabricii și freamătul finanțelor urbane.

Un român american ar fi putut încerca și el poezia industrialismului contemporan. Unele versuri din volumul de față ne-ar putea face să ne gândim la așa ceva. E vorba ici și colo de „cîntecul ciocanelor”. Dar tema e rară. Nimic mai departe de așa ceva decît poezia d-lui L. Feraru. Sufletul său e candid și din el emană o duioasă simpatie și un suflu proaspăt de adolescență idilică.

În nici o poezie nu e vorba de viața americană. E vorba, din contra, de Tirol, de Montpellier, de Coasta de Azur, peisaje prin ele însele poetice, și apoi de cerul țării sale natale, de zîne, de feți-frumoși, de copilăria petrecută aici la noi. Singurul sentiment pe care i l-a inspirat străinătatea de peste ocean e nostalgia pentru țara sa natală, căreia îi închină o poezie la sfîrșitul volumului :

**Ecouri vin din depărtări,  
Cîntări, picur de flaut,  
Cu ochii plîși privind în zări,  
O, țara mea te caut.**

**Și ca prin vis te bănuiesc  
Depart, hăt, departe,  
Dar apele se înmulțesc  
Și-o lume ne desparte.**

Aceasta e încheierea, dar închinarea volumului are același sentiment de divinizare a țării unde s-a născut.

Ca orice orașan, dl. Feraru e îndrăgostit de natură. Mai mult, e un bucolic, ca orice om care trăiește la etaj, fără curte și grădină.

Sentimentul naturii, veșnic în inhibiție, cum ar zice Freud, în stare de „refoulement”, revine mereu în poezia d-lui Feraru sub formă de nopți înstelate, de amurguri, de cîmpii fără orizont, de munte și văl. În fața naturii, poetul nu are cine știe ce sentimente complicate : o adoră pur și simplu. La fel pe iubita sa, bunicul, mama și pe ceilalți oameni. E un suflet în stare de simpatie cronică, din care poezia vine spontană și simplă ca o funcțiune or-

ganică. De mult n-am cetit versuri mai proaspete ieșite mai natural dintr-un suflet mai blînd și simpatizant.

Îmi vine în minte o întrebare curioasă : cum se apără o inimă așa pură în ferocea „Struggle for life” a Statelor Unite ? Sau poate dezarmează tocmai prin această blîndețe nepătată, ca un copil care ar intra surîzător de inconștientă într-o tavernă de apași ?

1926

#### TUDOR VIANU : *DUALISMUL ARTEI*

Ultima lucrare a lui Tudor Vianu se ocupă de soluțiunile oferite de estetica modernă germană pentru a rezolva dificultățile pe care le cuprind de moștenirea kantiană. Kant făcuse deosebirea între frumos și artă. Frumosul reprezintă forma estetică, a cărui principiu e etern, pe deasupra contingențelor. El cuprinde o valoare „în sine”. Artă se înfățișează, din contra, drept un conținut și, ca atare, are o realizare variabilă. De aici, o estetică a formei și una a conținutului. Doctrina contemporană a făcut tot posibilul să elimineze acest dualism. Unii, ca Nietzsche, Spengler, Worringer, s-au adresat filosofiei culturii. Ei au trecut în revistă diferitele culturi, a căror expresie era arta timpului : Nietzsche a arătat insuficiențele stilistice ale lumii moderne ; Worringer, luînd ca criteriu sentimentul metafizic de viață al diferitelor culturi, încearcă să demonstreze că viața omenirii înseamnă o permanentă tentativă de adaptare morală în mijlocul universului ; în fine, Spengler crede că orice civilizație e specifică și că nu există continuitate între epocile istorice.

Alt grup de doctrinari, printre care Dilthey și Spranger, se adresează psihologiei structurale, creînd tipologia estetică. Bazat pe psihologia diferențială a lui W. Stern, R. Muller-Freienfels „împinge mai departe încă esența particularului în artă. Alții, în fine, ca Wolfflin, se adresează pozitivismului.

Toate aceste atitudini și curente sînt analizate cu pătrundere, puse la locul lor, măsurate după aportul pe care-l aduc la rezolvarea dualismului inițial. Cartea, după cum ne spune cu drept cuvînt și autorul în prefață, poate servi minunat ca o introducere în estetica germană contemporană. E un studiu de istoria doctrinelor estetice. Poate fi utilizată oarecînd de toți cîți se interesează de acest domeniu.

Dintre tinerii filosofi ai generației actuale, Tudor Vianu e dintre cei mai înzestrați. Cercetările sale sînt totdeauna serioase, substanțiale, fără să fie greoaie, scrise cu prestanță, fără pedantism și cu un fel de curiozitate simpatică față de subiect, care face comunicativă cercetarea. Pozițiunea sa între raționalism și misticism dovedește un spirit măsurat, făcut din tact și finețe : cu un cuvînt, calități care fac din autor nu numai un publicist, dar, mai mult, un universitar dintre cei mai chemați. Și apoi, pregătirea sa mi se pare remarcabilă.

1926

#### MOARTEA LUI RADU ROSETTI

După Matei Cantacuzino, Radu Rosetti. Unul cîte unul dispar dintre noi exemplarele unice ale boierimii moldovenești generoase, unul după altul au dispărut în aceeași năpraznic ian. Caracteristica sufletului moldovian, alături de țaranul ironic și visător, acești nobili filantropi au dat-o. Ei au ilustrat definiția, prin excelență, a nobleței. Dacă burghezului, în ascensiune încă în multe țări, ca oricărei clase revoluționare, îi e permis să ceară drepturi, noblețea ajunsă și consolidată nu poate avea decît datorii. Boierul nu cere, el dă. Dar puțini, și aici și pretutindeni, au înțeles semnificația de supremă eleganță a rolului lor. Ca în toate părțile, dar mai ales la noi, s-au găsit lacomi și nesăturați burghezi printre aristocrați și adevărați boieri printre burghezi.

438

Radu Rosetti și-a înțeles perfect misiunea ideală a clasei lui.

A priceput că datoria sa, înainte de toate, e să stabilizească adevărul istoric, să repare măcar teoretic, științific, ceea ce îi apăsă greu pe umeri ca un păcat strămoșesc. Trecînd peste egoismul clasei sale, ca un Gladstone sau Philippe Egalite, el a denunțat rapturile, expropiările forțate, furturile deghizate pe care, de-a lungul istoriei, clasa sa le-a săvîrșit în dauna țărănimii.

Și într-o epocă de generozitate socială, cînd poporanismul preconizat începuse să se înfăptuiască, Radu Rosetti, alături de C. Stere, care i-a dat baza economică, și de G. Ibrăileanu, oare i-a dat-o pe cea culturală, i-a dat fundamentul istoric.

Între el și poporaniști era mai mult decît o apropiere. Totuși, cea mai fondată era aceasta : și poporaniștii și Rosetti erau intelectuali din aceste clase care se simțeau datori cu o reparație către țaran, din a cărui muncă trăiau cu toții.

Îi mai apropiau și trecutul măreț al acestei scumpe țări moldovenești și, mai în urmă, același mod de a vedea în politică [...] (ceea ce a confirmat afinitățile).

Fără să fie un artist desăvîrșit, Radu Rosetti a scris joi romane, mai multe povestiri și delicioasele *Amin-n*, toate pline de bonomie, fantezie, umor și un firesc spontan dar de narațiune. În literatură, Radu Rosetti a implut locul unui Walter Scott român.

Figuri ca Radu Rosetti și Matei Cantacuzino nu vor mai putea apărea niciodată. Mai întii, boierimea noastră dispărut. Dar chiar dacă ar fi trăit mai departe, niciată nu se vor mai găsi împrejurări specifice care au minat poziția lor revoluționară și generoasă. Prietenii unanimi care i-a avut aici, și tineri și bălții, nu-l vor uita niciodată. Fie-i țărîna ușoară !

439

La o lungă distanță de *Jurnalul de bord*, dl. Jean Bart publică iarăși o serie de note de călătorie. E foarte interesant din punct de vedere al evoluției unei carierei de scriitor de stabilit o paralelă între primul și al doilea volum. Firește, pentru a înțelege bine forma curbei de-1 scrisă prin această transformare trebuie citite toate **nu** vecele pe care le-a scris d-sa între cele două memoriale de călătorie. În primul, autorul, mult mai tânăr, e atras de natură. E mai liric, mai avîntat în descriere, mai entuziast în fața minunilor, mai curios în fața misterelor. În al doilea, autorul e altul.

Natura joacă un rol secundar, sau nu-l preocupă decît într-atît întrucît are relații cu umanitatea. Omul și organizațiile și producțiile lui îl interesează mai mult. Observația sa e mai potolită, ea a unuia care a văzut și auzit multe și nu mai așteaptă multe surprize. În schimb, maturitatea omului se vede din înțelegerea adinei a așezărilor și a instituțiilor. Se înțelege că *Jurnal de bord* conține mai multă artă întrucît, fiindcă acolo tează lucruri complet gratuite pe cînd în *Peste ocean* omul de cultură care e dl. Jean Bart a făcut loc la observații, la documentație, la explicații și s-a apropiat puțin de știință. E greu de clasificat genul acestor de voiaj. Se apropie de J. Hurel prin vivacitatea, variația și culoarea cu care sînt redată. Dar are în plus față de acesta — care nu era decît un publicist — ceea ce aduce artistul E. Botez : arta peisajului, pătrunderea psihologică și, în plus, nu știu ce ton epic în descriere, care transformă o simplă întâmplare într-o pagină de noimă. Astfel construită, cartea satisface și arta și știința. E același scriitor ascuțit și cultivat care e dl. Jean Bart. Cînd locuiești provincia, nici o lectură nu e mai urgentă decît aceea a călătoriilor. întreții măcar relații de înțelegere gratuită cu universul. Cunoșc pe cineva care, cînd era bolnav, nu suporta altă lectură decît *Baedeker*. Așa fel am citit multe cărți despre minunile Americii, de pretentiosul Bourget la jovialul Hurel. Mărturisesc

nici una nu mi-a dat satisfacțiile complete ale cărții dl. Jean Bart. Pittsburg, Parcul din Yellowstone, viața de mare oraș american sînt de neuitat.

1926

## I. PETROVICI CA LITERAT

„Societatea scriitorilor români” a sărbătorit printr-un banchet, la care a luat parte majoritatea intelectualității române, pe dl. I. Petrovici, ministrul Instrucției Publice. Rareori o manifestație a fost mai firească și mai necesară din partea acestei asociații. S-au enunțat la această sărbătorire, la care regret profund de a nu fi putut asista, principii de înaltă politică culturală, s-au formulat deziderate, s-au schițat programe. Nu știu de ce mi s-a părut, după lectura jurnalelor, că această exhibiție de idei, fără îndoială interesante, era digresională, tangențială la acea festivitate. În asemenea omagii, nu e atît interesant de știut dezideratele unui scriitor și pretențiile pe care le are față de ministrul său — căci atunci banchetul devine o instituție de solicitare interesată —, sînt de arătat, în luminoasă evidență, meritele celui sărbătorit. Indiferent de ce va face ori nu pentru scrisul românesc, dl. I. Petrovici rămîne același, cu nealterate aerite. Asemenea festivitate e un bilanț : trebuie mai iegrabă să prețuim trecutul și prezentul decît să sconfeze viitorul. Dacă aș fi fost acolo și aș fi ținut un toast profesorului meu, poate așa aș fi făcut. Cu puțină înțrîzire, încerc să fac astăzi, utilizînd mai ales ultimul meu volum. \*

Ca orice adevărată personalitate, dl. I. Petrovici oferă șbai multe figuri. Una, pe care o cunosc mai bine și de Me cărei merite voi vorbi în altă parte, e aceea de filosof ; o alta e aceea de om politic ; în fine, a treia, care *MI e un simplu „violon d'Ingres”*, dar poate tot așa de

\* I. Petrovici, *Raie prin țară*, Buc, 1926.

!

serioasă ea celelalte două, e cea de scriitor, de literat.

Odată cu toate servilele imitațiuni ale curentelor fi: rești de aiurea, s-a înrădăcinat și la noi în țară, în faza post-războinică, un fel de dispreț pentru intelectualitate, și cultură. Se adoptă, adică, mentalitatea pragmatică și activistă de aiurea, după care literatul ori simplul cărui; rar e un instrument steril, fără de fecunditate, fără de utilitate, într-o țară care vrea înainte de toate producție și, când e vorba de aceasta, mai ales tehnică.

Și ceea ce e mai curios, acei care împrăștiu această maimuțareală fără justificări indigene erau tocmai unii scriitori. Se mai adăugau la aceștia, fără îndoială, și recente aluviuni : agenții electorali, această majestate contestată a politicii recente. Cu toții porniseră o **cruciada** în contra intelectualilor. Cel puțin omul politic se închea într-un portret hotărât : el trebuie să ignoreze complect cultura care moaie caracterul, mediocrizează abilitățile, ruinează sinceritatea, această temută și blestemată virtute laică; adică nepolitică. Se uită prea ușor că dacă aiurea excesul de intelectualism scuză pînă la un puoi reacțiunea activistă, insuficiența de la noi nu o justifică deloc. Totuși, cum a arătat-o Nietzsche, omul liber nu e omul de acțiune. Acesta ascultă sugestiile inteligenței, e sclavul ordinelor ei. Independentă nu e decât inteligența care-și găsește motive și scopuri în ea însăși, și satisface singură.

Politica a acaparat la noi pe unii, reducîndu-i, pe alții, suprimîndu-i complect, o mulțime de scriitori. Ca nici o altă ocupație, tocmai fiindcă e făcută din pasiune elementară, politica abrutizează și unilateralizează. Totuși în altă parte, omul politic nu rămîne mutilat, oi î: Prerogativele inteligenței și ale culturii sînt păstrate; Aiurea, un Barhou, membru al Academiei, un Clemenceau, autor dramatic ori romancier, un Herriot, un Jaurès, un Leon Berard, umaniști ori scriitori, nu cred că literatura împiedică politica, ci din contra. Și exemplii se găsesc și la noi : un Maiorescu, un G. Panu, autor „lingă atîtea altele, al unui roman din viața animalelor, un P. Carp, traducător al lui Shakespeare, un N. Iordăneanu, un C. Stere, Delavrancea etc. Dl. I. Petrovici e din aceeași familie. Un om politic literat, la talent politic egal, are

degrabă șanse să pătrundă în istorie, decât unul politician pur și simplu. Faptele, gesturile, legile chiar sînt muritoare. Fără orizontul literaturii ori al filosofiei, miopia prezentului se impune atotputernică : comparați pe EGuzot cu Thiers. Ceea ce va fi peste zece ani scapă poliiticianului empiric. Și, apoi, valorile se ajută între ele și dau o rezultantă. Cel care, pe lingă politică, mai are în suflet și o coardă literară va cîștiga, desigur, în ele-ganță și-umanitate, acești poli necontestăți ai oricărei cul-turi.

Cine citește opera literară a d-lui I. Petrovici observă de la început, ca o „**faculte maîtresse**”, preocuparea de |-idei. Materialul concret e un simplu instrument de su-|lf gestie pentru reflecții mai adinei. Fie că e vorba de o |.Comparație între farmecul potecii și acela al șoselii (Po-**țeca**, din **Raite prin țară**), fie că e vorba de aspectul unor |ruine, peisajul se ridică în scară pînă la valoarea unei |idei generale. Se resimte prin aceste rînduri gînditorul. |Se crede de obicei că aceasta strică creației propriu-zise. |fără îndoială că felul de a scrie a d-lui Petrovici e mai |Jăproape de A. France decât de Balzac. E literatura unui ^intelectual. Gînditor, profesor de mare autoritate, d-sa |ireprezintă eminent directivele a ceea ce cu oarecare pre-|tenție, desigur, aș numi școala moldovenească neorațio-|nalistă, în care aș număra printre cei mai tineri, care-l |urmează, pe P. Andrei, pe Dan Bădărău, pe Octav Bo-|ite și pe /autorul acestor rînduri și care înțelege să opuie |ii dig hotărât galimatiasurilor mistice care invadează, cu |ajutorul unei detestabile mode, veleitățile de formare ale |irii românești. Acum cîteva decenii se considera ca to axiomă ideea că literatura, ca și arta în general, e apa-|najul exclusiv al sentimentului.

Ideile trebuiesc transfigurate ca să pătrundă în lite-|ratură. Atunci intelectualii erau rari, nu formau o clasă, |IM aveau o mentalitate, un mod de a percepe lumea. |Brepturile facultății lor de cunoaștere se afirmă azi din |fee în ce mai puternic. Paralel, Irta, ea însăși, se intee-|lalizează. Alături de arta pur instinctivă de creație, se |formează o alta, de idei. E ceea ce cerea acum cîteva ani |P(și cerea tocmai fiindcă îi întrezărea deja posibilitățile) |pulien Benda în faimoasa sa **Belphegor**, e ceea ce au rea-

lizat de atunci J. Cocteau ori Paul Valery în alte domenii. Legitimitatea ideilor în artă, chiar transpuse direct, începe să apară azi evidentă.

Dl. I. Petrovici nu se menține, însă, totdeauna la această atitudine intelectuală. Fondul d-sale sufletesc e sentimental. Duișoia, admirația naturii, simpatia față de lucrurile înconjurătoare apar tot timpul.

Din aceeași sursă afectivă pornește și umorul din paginile d-sale. Umorul e spiritul oamenilor sentimentali. Firile uscate sufletește n-au decît recea ironie de tip voltairian. Bucata *Americănește*, una din cele mai reușite din volumul *Raite prin țară*, oferă un document caracteristic în această privință. La fel unele pagini din *Amintirile unui băiat de familie*, sau din *Amintirile universitare*. Detalii grotești ori ridicule sînt prinse imediat de observația fină a autorului. Ele nu rămîn niciodată, însă, intacte sub lupa observatorului, ci, din contra, sînt deviate, umanizate pînă la o comprehensivă înțelegere a mecanismului care le-a determinat, reconstituite sub un unghi de toleranță și compătimire. Cîteodată, dl. I. Petrovici privește chiar natura dintr-un punct de vedere sentimental. Un fel de antropomorfism face din peisaj o conversație însuflețită, printr-o serie de asociații cu trăsături de psihologie omenească.

Și pe deasupra, tot secretul acestor note de călătorie stă în buna lor dispoziție, în avîntul lor tineresc, în bonomia lor naturală și optimistă. Încerc să-mi trec prin minte, rînd pe rînd, toate momentele plăcute din viață. Puține sînt mai fericite ca amintirea unor dimineți de vară cu cer senin, cu avîntul în suflet, în care ne pregăteam pentru o călătorie. Însuflețirea însoțită a excursiilor văratice, bucuria lor curată străbate peste tot. E timbrul, acestei literaturi care trebuie citită toamna, în zile ploioase și mohorîte, ca cel mai indicat antidot.

Dl. I. Petrovici, excelență de două ori, fost decan al Facultății de litere, filosof adînc, are aceeași bucurie adolescentă cînd pleacă în Călătorie, cu desăgii în spate și cu inima nevinovată de bucurie, ca oricare din studenții săi. Tresare de aceeași entuziastă fericire pentru senzații, în fond, destul de modeste, ca și dînșii. Și aceasta reușește s-a strecoare cu aceeași frescheță și în literatura

sa. Intr-atît e de adevărat că suprema virtute, de la arta pretențioasă și pînă la înțelepciunea filosofică, e tot eterna tinerețe.

1926

#### A. TOMA : POEZII

Dintr-o notiță pusă în fruntea volumului, aflăm că aceste poezii au fost tipărite din inițiativa cîtorva prieteni. Chiar cei care urmăresc activitatea noastră literară, fără rîmîțată prin puțin cunoscute foi de provincii, uitaseră de acest nume, care a apărut sporadic înainte de război și foarte rareori, mi se pare, după. De aceea, el a surprins ca și cum ar fi venit de la un necunoscut. „Inițiativa prietinelor”, care, după lectura volumului, trebuie lăudată, înseamnă, însă, oricum, că dl. A. Toma, atras de alte ocupații, s-a dezinteresat de poezia sa.

Multe din aceste poezii, publicate tîrziu, unele după cincisprezece ani, n-au înfruntat eroziunile vremii. Aparținînd epocii literare Anghel, Iosif, Cerna, ele pot părea demodate. (Mai apar din cînd în cînd termeni prea uzați de atunci ca : glie, tină etc.) Altele sînt inspirate (într-o epocă care s-a dezrobit) de atmosfera eminesciană.

Am constatat undeva că literatura noastră, în majoritatea cazurilor, e dominată de puerilitate. J3a constituie o artă mică, minoră, un joc ușurel și distractiv. Dl. A. Toma e însă un poet oare gîndește. D-sa ia teme fie din antichitatea biblică ori creștină, fie din cea păgînă, pe care le tratează cu o ținută demnă și rece, care amintește uneori de A. de Vigny. E ceea ce se cheamă poezie de idei. Această ținută potolită nu e însă numai de natură intelectuală, fiindcă dl. A. Toma se emoționează de starea celor mulți și necăjiți. Simpatia morală, umană și creștină străbate de la un capăt la altul multe poezii. Atitudinea autorului în fața vieții e din cele mai nobile.

E firesc ca un astfel de temperament să aibă o expresie artistică abstractă. Elementul figurativ, imaginea

care dă amploare, orizont și acel unic delir care e propriu ;? poeziei lipsește d-lui Toma. D-sa descrie ori vCaracterizează prin epitete. Limba, ușor prețioasă, e mlădioasă, co-f rectă. Totul dă o impresie de acurateța și îngrijire.

Prin toate aceste calități, puțin exploatare de ultima 4 generație, poezia aceasta ne recrează de monotonia po- l eziei recente, așa de enervant aceeași.

1926

#### ÎN MARGINEA ULTIMEI NUVELE A D-LUI M. SADOVEANU

Ultima nuvelă a d-lui M. Sadoveanu, *Orb sărac*, pu- blicată în numărul trecut al acestei reviste, din punctul J de vedere al perfecției artistice a atins, mi se pare, cul- mea. Conștiința estetică a autorului e la apogeul ei. Far- mecul minunat al limbii, care e în același timp plastică, t de o proporție arhitectonică desăvârșită, și totuși muzicală, J calmul narației, justetea momentelor psihologice, pro- porția compoziției sînt organic legate între ele ca să dea o mică capodoperă.

Cu această bucată limba românească a atins aceleași înălțimi pe oare le-a atins cea franceză cu Anatole France ori M. Barres. Cetind-o, simți că e din aceeași familie cu *Le chanteur de Kyme* și cu *Un jardin sur l'Oronte*. Orice bucată literară românească, afară de acelea ale lui, Eminescu și Caragiale, nu pot da acea satisfacție estetică deplină, în care nu mai ai sentimentul nici unei insufi- ^ J ciențe, nu mai ceri nimic autorului, simți că nimic in plus sau minus nu mai convenea tratării. Perfecțiunea. l e de ordin matematic prin stringența ei. Puține producții | literare românești care să nu pară pe lângă aceasta ra- tate, chinuite, stângace., dibuind alături de ceea ce tre- J buie, adăugind balast sau cercînd în zadar să umple la- \* cune. Fără îndoială, dl. M. Sadoveanu e cea mai înaltă conștiință estetică a neamului în momentul de față și, J desigur, alături de Eminescu și Caragiale, cea de a treia | culme a literaturii noastre moderne.

446

Psihologia orbului, a babei care-l conduce, a gelosului ^camis Ioniță care nu poate plasa nici o povestire, fără fa reieși din vreo analiză pedantă, prin simpla compor- jtare a eroilor, e definitivă. Iar psihologia moravurilor din ^trecut se înscrie cu un caracter melancolic prin arhais- •Imul său, desenînd tot sufletul de altădată — și de acum — al acestui popor. Această umilă și modestă întîmplare -din viața cotidiană a veacului trecut ia proporții de epe- pee. E într-însa o bucată bună din istoria noastră, a mol- dovenilor,

Cetind *Orb sărac*, nu poți să nu ajungi la reflecția că atîta conștiință estetică a apărut tocmai la un scriitor care nna făcut niciodată caz de arta pură, care vrea să r fie un cetățean și un om, înainte de a fi numai un ar- ;tist. Dar simțul frumosului și realizarea lui nu se „fa- brică" după comandă, iar cel care-l are tocmai pentru ^aceasta nu vorbește niciodată de dînsul.

^ Gîndiți-vă acum la realizările schiloade, grotești, chi- nuite ale aceluia care strigă toată ziua în favoarea este- ;>ticii pure și veți înțelege perfect de ce au nevoie de latîta teorie.

I; 1927

#### I. PETROVICI : MOMENTE SOLEMNE

Dl. I. Petrovici a avut buna inspirație să adune în- itr-iun volum cîteva din cuvîntările ocazionale. Ne-am de- lprins, cînd e vorba de discursuri, să le preferăm rostite Idecît scrise după aceea. Se pare chiar că există un fel de Iqualism între orator și scriitor. Foarte rar aceste două |calități coexistă în aceeași persoană. Cînd cineva vorbește pine, scrie de obicei prost. Discursurile lui Take Ionescu, fpe care atîția le admirau pînă la delir cînd erau vorbite, erau în general ilizibile. Aceasta se întîmplă la oratorii jjj| căror talent e pur formal, am zice fiziologic. La ora- torii, însă, care au idei și talent literar, discursul produce feceeași plăcere cetit, ca și ascultat.

447

Cuvântările d-lui I. Petrovici simt din această categorie. D-sa, în afară că oferă (totdeauna o substanță ideologică care rămîne și după ce momentul ocazional al discursului a trecut, dar e și un scriitor. Aceste două talente sînt, la el, aproape egale.

În afară de aceasta, nu e vorba aici de discursuri politice. Personalitatea culturală a d-lui Petrovici depășește, cadrul îngust al politicii de partid. Cuvântările sale, complet imparțiale în ce privește patima politică (sînt lăudați Barbu Delavrancea, Take Ionescu, I. C. Brătianu etc), sînt rostite la comemorări ori înmormântări. Aceste panegiricuri pot fi considerate tot așa de bine și ca portrete psihologice. Factura literară în toate e din cele mai distinse. Ele vor întări desigur în antologiile viitoare, pe lîngă acelea ale lui Maiorescu, Catargi, Carp, genul oratoric român.

2927

#### ARTA D-LUI T. ARGHEZI ȘI MAGIA

D-l Tudor Arghezi a publicat în *Adevărul literar* cîteva reflecții autocritice asupra *Cuvintelor potrivite*. În afară de frumusețea prezentării lor, aceste confidențe estetice sînt interesante fiindcă lămuresc anumite aspecte ale operei sale. Într-o cronică din numerele trecute încercăm să arătăm că poezia d-lui Arghezi trădează o stare de spirii magică : gust pentru alchimia miraculoasă, pentru esenței elixiruri, curiozitate a fenomenelor rare și a coincidențelor bizare, evocarea vracilor, a doctorilor și a procedurilor lor, încrederea în puterea sacramentală și misterioasă a cuvintelor, a descîntecelor și a virtuților lor. Iată deci suscitatul articol cîteva rînduri asupra magiei cuvintelor — și desigur și asupra artei, în general —, care firmă întru totul diagnoza noastră : „Apoi evident am căutat cuvinte virginale, cuvinte puturoase, cuvinte cu rîul le-am excitat aroma, le-am avivat rînilor cu sticlă pisași și le-am infectat pe unele complet. Și cum de la ele

latur e o distanță directă, o corespondență, am făcut pe cale artificială și cuvinte oglinditoare sau străvezii și am pilit să intre în lumina lor eterogenul, ca într-o vitrină de optician ambulant.

Mai pe scurt, m-a posedat intenția de-a împrumuta Ivorbelor însușiri materiale, așa încît unele să supere pupila prin seînteiere, altele să fie pipăibile, dure sau musculare și cu păr de animal."

11927

#### G. BARGAUANU : PĂMÎNT ȘI SOARE

Dl. G. Bărgăuanu își strînge abia acum într-un volum Versurile publicate împrăștiat prin reviste. Dintre toți poeții care s-au afirmat după război, d-sa s-a dovedit cel mai timid. I-au trebuit cîteva ani ca să îndrăznească să prezinte publicului cîteva bucăți de autentică poezie. Această excesivă modestie are savoarea ei deosebită într-o vreme cînd orice poetastru, debutant într-o revistă de provincie, le prezintă direct cetitorului cu un volum.

Versurile d-lui Bărgăuanu sînt delicate și candid. Sufletul care se degajă din ele e pur. E al unui bucolic, al fîmii idilic sentimental și feciorelnic, crescut la țară în așteptare morală, în lipsă de complicație, de subtilitate și de meschinărie. Ajuns la oraș, încă de la barieră decepția începe. Zgomotul, descompunerea, perversitatea, aspectul stejit și mort al lucrurilor îl deprimă. Duminică el vizită, incoerent, la „care cu fîn" sau cu grîu, la *Stoguri*, țara sa, la *Săni* pe drum de iarnă, la cîmpul zărilor albastre, la liniștea naturii. Adaptarea e grea și megalomania începe ! O problemă rousseauistă, dacă vreți. Ori cîte ori un suflet virgin și curat va fi ofensat de o bătrînă, pe care n-o iubește și pentru care n-are famare, imaginea sublimă a vagabondului Jean-Jacques împune ca simbol de etern precursor.

Și dacă la alții poezia reiese din inhibiția îndelungă a sosită nesatisfacută, la dl. Bărgăuanu ea apare ca nos-

talgia unei existențe simple și paradiziace, mereu refuțați de trivialitatea obositoare a monstruoaselor urbe.

E firesc atunci ca această nostalgie să se întoarcă mult în urmă, în epoca copilăriei, să-i îmbrace gusturile și visurile. Dl. Bărgăuanu consacră versuri mișcătoare **Basmului** fluierului, unui alt Basm, dar mai ales poveștii tragice a copilului hipnotizat de strălucire, copilul fermecat, care a plecat din sat către cer și jucării.

**Copilul fermecat, ca mai de mult și alți copii,  
Cînd umbra-n urma lui s-a prăvălit,  
Pornește către focul noii zări  
Să-și cate veșnic cer și jucării  
Pe razele aceleași cărări...**

El a plecat din bucuria și fericirea tihnită a vieții sale, și cuprins de un gând nebun :

**La umbra străvezie de răchiți, prin sat,  
Pîrăul potolit în șoapte calde  
Coboară trăgănat,  
Ademenind lumina să se scalde.**

**Copiii sar ca mingile pe maluri  
Cu trupurile lor cărămizii  
Și-și fac de-a lungul verii jucării  
Din țarmă și din valuri.**

**Dar unul îndemnat de-un gând străin,  
Călăuzit de gând ca de-o cărare,  
Pe revărsatul unui deal vecin  
Se urcă singur către soare...**

Povestea acestui copil și a gândului său nebun, a pe-  
depsii unui moment de rătăcire a scris-o mișcător în toate  
versurile sale dl. G. Bărgăuanu :

**L'homme ivre d'une ombre qui passe  
Porte en lui le châtiment  
D'avoir voulu changer de place.**

Temele sînt mereu consecvente. Ele se reduc  
această sursă de repetate regrete : contrastul oraș-sat și  
dualismul lor incompatibil. Forma în care sînt povestite;

peste dureri e strînsă, cîteodată lapidară, aproape totdea-  
na riguros îngrijită. Dl. Bărgăuanu nu e un elegiac care  
tînguie. Stăpîn pe durerea sa, el o domină și-i dă oa-  
cum un caracter obiectiv.

Prin aceste îmbinări de diverse ipostaze, de diferite  
polarități bine încheiate între ele, poezia d-lui Bărgăuanu  
pare ca una dintre cele mai interesante ale tinerei ge-  
nerații.

&28

#### STEJAR IONESCU : *DOMNUL DE LA MURANO*

Numele d-lui Stejar Ionescu nu e dintre acelea care  
apar în fiecare lună, cel puțin în revistele literare. D-sa  
riu se risipește și nu confundă gazetăria literară cu ade-  
vărata literatură. De la primele pagini ale volumului său  
**Domnul de la Murano** se desprinde neted impresia că au-  
torul își respectă scrisul.

Malițiosul secretar al lui Anatole France, Jean-Jac-  
ques Brousson, ne spune în ultimul său volum consacrat  
aestrului următoarele vorbe ale acestuia : „Poeții încep  
totdeauna prea tîrziu, fiindcă niciodată nu sîntem destul  
de tineri pentru poezie, iar prozatorii prea devreme, fi-  
indcă niciodată nu sîntem destul de bătrîni pentru aceas-  
tă artă”.

Dl. Stejar Ionescu a început să scrie în jurul vârstei  
3e trezeci de ani. Ceea ce înseamnă că în scrisul său apar  
palori de maturitate. Proza oamenilor prea tineri e tem-  
peramentală și instinctivă. E un strigăt al trupului înfiorat  
direct ori indirect de sexualitate. Pasiunea amoroasă  
sau măcar sentimentalismul lînced se strecoară printre  
aceste pagini, de cele mai multe ori, de confesiuni.

Mărturisim că sîntem puțin blazați de atîta miorlăi-  
pură sentimentală, de teme banale ale unor simple întîm-  
plări ce nu merită totdeauna să fie reținute și mai ales



de stilul inegal și searbăd care apare mereu în proza noastră curentă.

Ceea ce aduc nou nuvelele d-lui Stejar Ionescu e o veritabilă și distinsă intelectualitate. Eroi săi sînt cărturari ori oameni distinși. Autorul îi privește cu calm critic, cu un ochi potolit. Le cunoaște calitățile și slăbiciunile, pe care le reliefează fără exagerare, cu senină obiectivitate. Ceva mai mult simț tragic al vieții, și ne-am gândi la F. Mauriac. Realitatea e văzută prin lumina ideilor și a unei atitudini în fața vieții consolidată adînc. Și astăzi, cînd definițiile afectiviste ale artei fac loc altora intelectualiste, această potrivire cu vremea merită să fie subliniată. Și cu atît mai mult în tînăra noastră literatură, unde lipsește mai ales conștiința și luciditatea cerebrală.

Eroi tratați de autor sînt, în majoritate, oameni „subțiri”. Pentru a li se arăta calitatea lor ei sînt puși totdeauna în legătură cu ființe primitive, mai simple, de obicei femei. Adeseori, nuvelele cuprinse în acest volum tratează dragostea foarte conștientă a intelectualului pentru femeii și fericirea sau drama lor — cum e în *Zina fumului* și chiar în *Iubirea lui Dionis*. Și astfel de episoade dau ocazie autorului să facă o serie de observații de moralist asupra dragostei. Asemenea întîmplări îl fac să gîndească în marginea vieții. Bineînțeles, gîndirea nu e material adiacent, ci integrată artisticeste în materia nuvelei.

Din aceeași structură ide artist intelectual reiese impresia finală de acurateța perfectă, de puritate cristalină, pe care o lasă bucațile sale, și apoi distincțiunea și eleganța stilului, căruia nu i se poate reproșa nimic, nici măcar o anumită răceală, care e numai aparentă.

Fizionomia artistică a d-lui Stejar Ionescu nu seamănă cu nici una alta din literatura noastră. Ea e conturată original și depinde de propriile sale mijloace. O inteligență lucidă, pe lîngă nobile însușiri sufletești, reflectate de un talent sigur de sine. Acest prim volum, plin de realizări remarcabile, ne face să întrezărim o interesantă carieră literară.

1928

452

## L. REBREANU : *CIULEANDRA*

J\*  
\\  
Fizionomia viguroasă și aspră de romancier a d-lui L. Rebreanu s-a alcătuit în legătură cu cele două puternice romane de factură naturalistă, *Ion* și *Pădurea spin-zurașilor*. Calitățile sale s-au fixat cu această ocazie : observație directă, ascuțită, gust bărbătesc pentru fenomenele dure, obiectivitate și putere de colecționare a faptului caracteristic în slujba unei evoluții, clar și sistematic gradată.

\\  
j\*  
După ce a epuizat acest gen, d-sa a arătat o tendință vie cătră aspecte mai variate ale artei. Curiozitatea la împins cătră alte alcătuirii, către forme și teme cu totul îndepărtate de primele sale manifestări. Trecînd peste aptitudinile sale naturaliste, a dat atunci o operă de pură imaginație : *Adam și Eva*. Nimic mai îndepărtat de ceea ce credeam că va persevera mereu autorul lui *Ion*. Nu trebuie să uităm însă că Flaubert, după *Madame Bovary*, ternă acuarelă a vieții de provincie, s-a pasionat după viața Carthaginei și ne-a dat *Salammo*.

\\  
j\*  
] [  
\\  
\\  
Înțeleg perfect această nevoie de extensiune a orizonturilor artistice la firile bogate, puternice și sănătoase. Specializarea e semnul artei mici. Ea duce la subtilitate și cizelare, la perfecționarea detaliului. Cînd ești silit să ari mereu același cîmp, nu-ți rămîne decît cultura intensivă, adică — aplicîndu-se la artă — manierismul.

\\  
|  
\\  
Pe dl. L. Rebreanu, spirit robust, nu-l ademenește\*subtilitatea alexandrină, care — în arta literară, în aceea a bijuteriei sau în altele — împarte firul de păr în patru. Cuceritor, el dorește spații largi și virgine, pe care are ambiția să le defrișeze mai întîi.

•  
! :  
: J  
In ultimul său roman a fost ademenit de o temă psihiatrică. Problema și-a pus-o oarecum conștient și parcă „a priori”. Pe urmă, a căutat soluția.

U  
\\ j  
Puternicul său talent excela mai ales în desene de caractere. *Ciuleandra* nu urmărește acest lucru. Nu e vorba aici de conflicte de firi omenești. Sînt numai trei personaje în acest roman : fiul, tatăl, doctorul și unul

foarte auxiliar, de altfel, și destul de convențional, mătușa — „tante Tilda”. Ciocniri între ele nu sînt. De altfel, aceste figuri sînt vag și general estompate. Firea lor importă puțin în acest caz. Particularitatea lor vie e trecută cu vederea. De altfel, ea e indiferentă. DL Rebreanu a făcut intenționat acest lucru. În *Ciuleandra* nu personagiile interesează, ci situațiile lor sufletești succesive. Preocuparea d-lui Rebreanu de data aceasta n-a fost să creeze *figuri*, ci mai ales *stări* sufletești. E vorba de formațiunea, evoluția și criza unui caz de demență. Etapele lui sînt înșirate cu știință și precizie. Gradația crizei e prezentată cu toată pătrunderea psihologică. E vorba de un *proces* patologic care se întinde, se generalizează, cuprinde încet toată conștiința normală. Cu ascuțime de clinician, autorul arată germeii, întâi timizi și apoi pronunțați, ai nebuniei : apariția superstiției numărului treisprezece. Apoi fobia și ideea persecuției din partea doctorului. (Am fi dorit poate ca delirul persecuției să fie ceva mai accentuat.)

Deși și-a schimbat temele de inspirație, metoda de a privi lucrurile a d-lui Rebreanu a rămas, cum e și firesc, aceeași. Chiar cînd mînuiește lucruri așa de profund deprimante, umoarea sa egală și echilibrată nu se tulbură. Nici o urmă de dramatism în această teribilă tragedie de ospiciu. Impasibilitatea și obiectivitatea cea mai desăvîrșită prezidează în toată desfășurarea romanului. Detaliile concrete se urmează calm unul după altul, fără zburcium. Sîntem aproape de atitudinea unui om de știință însuflețit numai de curiozitate. Scriind romanul său, dl. Rebreanu și-a însușit starea de spirit a eroului său, dr. Ursu.

Și procedeul de redare e cvasi-științific. Autorul se menține în cadrul *descrierii*. El se ferește să sugereze. Procedeul *sugestiei*, care — indirect și perfid — ne furizează în suflet atitudinea autorului, e, oricum, mai subiectiv decît descrierea care pune toate aspectele pe același plan, fără ierarhie și fără preferințe, lăsînd parcă cetitorul să aleagă ce vrea el din această prezentare de fapte. *Ciuleandra* e total lipsită de o intenție retorică. Ea

nu vrea să probeze nimic. Sfirșind romanul, nu sîntem angajați prea mult pe panta nici unei emoții. Se depune numai peste noi, ca o pulbere ușoară, o tristeță lucidă.

1928

AL. A. PHILIPPIDE : *STINCI FULGERATE*

Ca și proza, poezia a suferit în ultimele decenii o revoluționară schimbare în structura sa. Calitatea poemului vechi stătea într-o alianță bine consolidată între sentimentalism și retorism. Lamentarea era starea de suflet curentă pe care poetul trebuia s-o exprime în formule pe cît de ingenioase, pe atît de sunătoare. Formulele expresive trebuiau — ca și perioadele oratorice — să se adreseze unui public cît de larg. Gloria acestei poezii a fost Victor Hugo, iar mizeria ei — Edmond Rostand. E adevărat că aspectul de care vorbim e mai ales cel francez. Poezia anglo-saxonă — Keats, în primul rînd — și cea germană — de la Novalis la Dehmel —, preocupate de țeluri mai curat intime, scăpau în parte acestei contraziceri, fără să se dezrobească complet de elanul verbalist și retoric.

Poezia de astăzi nu mai urmărește să convingă pe nimeni, nici măcar să capete comprehensiunea unanimă. Ea e modestă, strict personală și de natură interioară.

Revoluția începută cu Verlaine (Baudelaire din punctul de vedere al formei ține încă de vechea școală) a fost desăvîrșită cu Rainer Măria Rilke. Poetul contemporan e oarecum indiferent la acceptarea de către publicul larg a formelor pe care le fură realității sufletești ori obiective. Raporturile între lucruri ori fapte, pe care le prinde, sînt adesea insesizabile pentru oricine. El cere sensibilitate adecvată, inițiere și inițiați. Se știe că Valery a împins așa de departe ascetismul și izolarea poeziei, încît a cerut dezbrăcarea ei de orice conținut uman : idei, cunoștințe, sentimente. A păstrat doar raporturi abstracte, scheme dinamice între imagini și cuvinte.

Al. Philippide (Philippide și Ion Barbu sînt singurii poeți de mare talent afirmați în atmosfera antipoetică de după război) trebuie situat oarecum intermediar între aceste școli poetice : împrumută elemente din ambele. Ține de poezia contemporană prin lipsa de sentimentalism. E un cerebral, uscat, fără moliciuni și înduioșări. E un indiferent. Singurele urme de afectivitate ce se pot găsi — foarte rare și acelea — în poemele sale sînt sentimente „par depit”. Adică resturi de indignare, de amărăciune, de cinism. Al. Philippide — acesta e destinul său — e un dezamăgit precoce, un deziluzionat, poate congenital, ereditar. Un pesimism în forma disprețului și a mefienții se poate întrezări la el de către un critic din acei care sînt convinși că orice operă e un colț de autobiografie. Pentru cei care n-au gust să scormonească ce e în dosul lucrurilor, indiferența apare net, la suprafață.

Dar, ce e curios — paradox infinit al naturii ome-nești —, **acest indiferent se exprimă violent**. Pornită de la o stare sufletească egală și detașată, poezia lui Philippide — în aceasta cred e tot farmecul ei — capătă accente brutale, impetuoase. Un blazat care găsește mijloace de primitiv, iată un amestec de dozare care — trebuie s-o recunoașteți — nu se întâlnește în toate zilele. Acesta e secretul originalității sale. Fizionomia sa de poet se va contura totdeauna în limita acestor două caracteristici.

Dar violența, stare sufletească cu deosebire explozivă și dinamică, imposibilă de reținut, depășește sfera unor vieți sufletești individuale și se revarsă, social, în afară. Expresia socială a violenței e grandilocvența. Astfel, prin compoziția sa sufletească, Philippide nu poate evita vechiul retorism. Găsim și la el formule mari, de înaltă oratorie, imprecății și apostrofe, care aduc aminte nu numai de Tudor Arghezi, dar și de Victor Hugo.

Și se mai întâmplă ceva. În-disprețul și deziluzia sa față de aspectul uman al existenței, Philippide vorbește mereu de roci minerale, de fenomene siderale, astronomice. Poezia sa devine o metafizică universalistă. Poetul trăiește în spații interplanetare, în vidul pur dezumanizat. Preocuparea metafizică și astronomică, ca tot ce e grandios, trebuie să fie însă exprimată grandios. Dar aceasta, desigur, nu adaugă la simplitatea versului său.

i  
W

Pentru mine, participarea simultană la două atitudini poetice, cea veche și cea nouă, e tocmai o dovadă de originalitate. Departe de orice modă, poetul s-a ascultat pe el. A strîns toate elementele care-l alcătuiesc — fie ele cît de contradictorii — și ne-a dat un produs puternic, spontan, proaspăt și, indiferent la sugestiile unor ambi-anțe de mediocră maimuțareală, s-a realizat pe el.

Astfel meritul său e mare.

m/k  
7

1930

#### SĂRBĂTORIREA D-LUI M. SADOVEANU

mm

Acordarea gloriei încă în timpul vieții lor le e dat rar marilor artiști. Cazurile se pot cita : Victor Hugo, Voltaire și încă alți cîțiva. Împlinind cincizeci de ani, dl. M. Sadoveanu a fost serbat în mod unanim de întreaga suflare românească. Revista noastră, al cărei trecut se confundă în parte și cu trecutul operei marelui scriitor, este îndeosebi fericită. Fiindcă aici s-a scris cea mai mare parte din materialul critic asupra operii d-lui Sadoveanu, am lăsat ca omagiile și discuțiile să se facă cu ocazia apoteozei și în alte părți. Observăm numai că acest succes se datorește la trei motive principale. M. Sadoveanu e înainte de toate un mare artist, tot așa de mare ca Eminescu și Caragiale, și formează cu acești doi singura trinitate cu adevărat indiscutabilă a literaturii românești. Limba pe care o mînuiește a atins sub pana sa culmi inabordable. E maximum de perfecțiune permisă de posibilitățile limbii românești.

ip  
i

Dar, oricît de mare artist ar fi fost, probabil că Sadoveanu n-ar fi fost așa de universal selecționat dacă n-ar fi fost — în același timp — și un scriitor profund caracteristic acestei țări și acestui neam, dacă n-ar fi cîntat poezia inanalizabilă a cîmpiilor și dealurilor moldovenești, dacă n-ar fi animat, straniu și exact în același timp, epopea națională. La toate acestea se mai adaugă — fără îndoială — și proporțiile considerabile ale operei sale.

Forța fecundității sale, vitalitatea sa • artistică amintesc de marii creatori Balzac, Zola, Tolstoi. N-a fost un diletant pipernicit sau unul din acei artiști scrupuloși care scot două picături de esență dintr-un imens material o viață întreagă.

M. Sadoveanu e azi cel mai mare și cel mai iubit scriitor național. Tînăr încă, gloria sa va crește mereu. În umbra ei, cei care se bucură mai mult, ne permitem să o mărturisim, sîntem noi.

1930

#### GEORGE LESNEA : *VEAC TÎNĂR*

Nimeni nu va ghici ,că autorul acestor curate, sincere și inspirate versuri, care promet să ne dea un adevărat poet, e un simplu zețar, care și-a cules cartea singur, cu pietate, cu sacrificii, cu iubire.

În puținele sale ore libere, el își ascultă muza. În criza actuală a poeziei, glasul său suav și melodios se afirmă poate ca singurul demn de ascultat în ultimul an. Dar despre acest volum trebuie scris pe larg și cu atenția pe care o merită.

Aici nu facem decît să-l menționăm.

1931

#### ION MINULESCU : *BĂRBIERUL REGELUI MIDAS*

Cînd eram adolescent, iubeam literatura d-lui I. Minulescu în secret. O iubeam ca pe un păcat. Simțeam că-mi place nu pentru motive de stimă, ci pentru calități pe care conștient n-aș fi vrut să le admit. Dar amorul începe cînd iubești defectele, nu calitățile. Pe atunci Minulescu era poetul tineretului. Și cred că a rămas și

astăzi. Tinerilor le e rușine să mărturisească sentimentalismul, idila, visul, entuziasmul. De obicei, ei fac pe blazații, pe cinicii. Ei abordează ușor o mască de senzualism sceptic și de „je m'enfiehisme”. Lor le place magia vorbelor mari, exotismul îndepărtat, muzica formulelor grandilocvente. Pentru toate acestea, dl. I. Minulescu a fost atunci foarte gustat. Cinismul său senzual, îmbrăcat în emfaticе formule, ne dădea, pur și simplu, gata.

Eu știu c-ai să mă-oșeli chiar mîine,  
Dar fiindcă azi mi te dai toată...

Cine ar putea rezista ?

Dar, tragedia ascunsă a lucrurilor, poezii de manieră îmbătrîneso iute. Rezultat al unui entuziasm de o clipă, legați de specificitatea unui moment, ei se demodează repede. Dl. I. Minulescu e legat de momentul simbolismului. Numele său aduce cu el evocări de poeți azi uitați : Stuart Merrill, Corbiere, Jehan Rictus etc. E generația lui *Mercure de France*, cu Gourmont, Rachilde și A. Valette. Sînt ultimele momente ale cafenelei Vachette, unde strălucea încă — astru în agonie — metecul grec Jean Moreas. Pe atunci, trona anarhismul lui Laurent Tailhade, se vorbea mult de bombe și asasinate, iar tinerii la modă erau perverși și complicați, rafinați și detracți ca Des Esseintes, eroul lui Huysmans. De parfurmuri barbare, de luciul mort al pietrelor prețioase, de peisaje polare ne-a vorbit mult și dl. Minulescu. Pe vremea aceea, d-sa era considerat ca un scriitor exotic, ferit de orice influență a specificului național, fruct importat de pe alte țărături. Arta sa părea factice, artificială, produs de seră, crescut departe de aerul tare și tonic, de determinismul firesc și necesar al țării de origine. Nici limba sa nu era destul de adaptată locului : expresivitatea sa era compusă din bizazării de vocabular, din cuvinte rare, sonore și prețioase, dar plămădite din sunete străine, care cîteodată jigneau urechea românească.

Dar această ștregărie a durat puțin, „ce que durent les roses”. Dl. I. Minulescu, câștigat complect de București, a uitat Parisul. A simțit, devenit matur, nevoia unei adaptări. A început atunci, în epoca de după război, să observe obiceiurile locale și să scrie romane satirice și re-

alite, cu eroi biicureșteni. De la Huysmans la moravurile capitalei noastre e o bună distanță: dar dl. I. Minulescu a cedat și s-a adaptat legii locului. Criticii săi nu-i mai puteau reproșa o dezvoltare pe deasupra oricărui specific național. Nuvelele și micile sale romane, de la **Roș, galben și albastru** la **Bărbierul regelui Midas**, prezintă eroi luați' din lumea obișnuită a Bucureștiului. Dar toți au o caracteristică, toți formează o categorie. E funcționarul, samsarul, micul scriitor — indiferent de profesie —, pehlivan, șmecher, tare în butade și miticisme de bodegă. E ceea ce se cheamă în capitală — cu oarecare admirație — șef. Eroul lui Minulescu trebuie să fie „șef”, adică să se învârtă. Să facă din ochi satisfăcut ori de câte ori a tras pe sfoară pe cineva, să facă mereu spirite, să' fie vulgar cât trebuie, să fie însă, una peste alta, băiat bun.

Prin el transpiră o întreagă filosofie românească : o filosofie ușoară, vodevilească, amuzantă, un „m'enfichisme” integral și absolut, ușor cinic, senzual, cu înjurături neaoșe, distilate câteodată de câte o formulă distinsă. „Șeful” d-lui Minulescu e oarecum ca „cocu”-ul lui Courteline. Căci mai ales de Courteline aduce aminte această literatură. Toată lumea d-lui Minulescu e privită amuzant, fără nici o atitudine, fără gravitate și — cum se spune azi — fără nici o problemă.

Cum își privea Courteline „cocu”-ul, așa își privește dl. Minulescu „șefii”. Se poate desprinde numai o predilecție pentru aspectul de senzualitate destrăbălată, sau pentru șmecheria cinică. În fond, omul e același. Și atunci când era în postura simbolistă cu parfumuri barbare, cu ametiste, cu exotice complicații, și acum, când s-a specializat în subiecte de viață bucureșteană. Încolo, nici o semnificație. Tocmai în această lipsă de semnificație, unii — dl. P. Zarifopol, de pildă — au crezut a găsi artă pură, ferită de orice tendință.

Pentru cine caută amuzamentul pur, desigur scrierile d-lui Minulescu vor fi gustate. Literatura și arta modernă cer, însă, mai mult ; cer puncte de vedere și frământare, cer o viziune a lucrurilor de dincolo de aspectul hazliu.

1931

#### CONST. GRAUR : CÎȚIVA ÎNȘI

De cîtăva vreme, ziaristica română mai nouă a devenit pur literară. Se scrie numai cu epitete colorate, cu figuri de stil, cu infinite și indigeste comparații și metafore, dar mai ales cu invective. Argumentația și documentul au devenit debile, în schimb un literaturism „ecourant” a invadat ultimele producții ale generației mai tinere. Se duce un ministru să facă o vizită în Basarabia ? Articolul se va chema pretențios și dezgustător : **Pelerinul Bugeacului**. Un altul va vizita Vîlcovul și cooperativele de icre, articolul care inserează acest simplu fapt banal va purta titlul : **Caravana icrelor negre** și așa mai departe. Dar o astfel de gazetărie de ieftină și umflată literatură satură cum satură mîncările prea aromate. Ea e făcută numai din goana după efect și dintr-o mizerabilă vanitate. Ziaristica — cea adevărată — e, însă, o formă de demonstrație. Ea ține de dialectică și de oratorie. Talentul literar, util, evident — poate ajuta aceste două calități principale însă într-o doză decentă.

După părerea noastră, unul din cei mai desăvîrșiți gazetari, în sensul adevărat al cuvîntului, pe care i-a produs cultura românească e dl. Const. Graur. Puterea sa de argumentație, facultate personală perfecționată și prin educația socialistă de pe vremuri, e în adevăr remarcabilă. Când atacă, dl. Const. Graur nu întrebuițează epitetul injurios, ci invectiva de idei și forma cea mai civilizată a polemicii : ironia. O modestie excepțională — dl. Const. Graur utilizează de cele mai multe ori pseudonimul — a făcut numai ca d-sa să nu devie ceea ce se cheamă un nume de gazetar popular. În cercurile intelectuale, articolele sale sînt însă așteptate cu viu interes.

Broșura de față, care cuprinde o serie de portrete din vechea mișcare socialistă, e oarecum o operă de justițiar. Ea cuprinde figuri patetice de eroi necunoscuți. Un cititor din generația mea, cetind tabla de materii, nu va cunoaște nici un nume, dar cetind conținutul articolelor va rămîne pe gînduri asupra caracterelor idealiste care înfloreau acum treizeci de ani. **Inșii** d-lui Graur nu sînt

eroi ; sînt, însă, oameni cumsecade, aproape sfinți. Figura propagandistului Edelstein, descrisă cu măiestrie de romancier, e — în adevăr — emoționantă. La fel, aceea a institutorului Damian din Galați. Sincer și modest el însuși, prin afinitate — desigur — dl. Const. Graur a descris tragedia umilă a acestor martiri necunoscuți. Cartea sa emoționantă, umană, adevărată, arată cît e permis talentului literar să ajute — în jurnalistică — ideologia și argumentația. Ea ne face să regretăm că d-sa nu-și adună toate articolele în volum.

1931

#### TUDOR VIANU : ARTA ȘI FRUMOSUL

Volumele d-lui T. Vianu aduc totdeauna — într-o ambianță de diletantism ca aceea a culturii noastre — fructul unor preocupări serioase și a unor tratări pe cît de laborioase, pe atît de inteligente. Ultimul e aproape un tratat de estetică. Cea mai mare parte din problemele esteticii actuale — cel puțin acelea care le pune estetica germană — sînt tratate în *Emoția și creația artistică, Tip și normă în estetică, Arta și jocul, Autonomizarea esteticii* etc., etc. În lipsa unui tratat universitar, cartea d-lui T. Vianu va putea deveni breviarul de examene al studenților de la toate facultățile de litere. Manualul d-sale are însă un deosebit interes și pentru specialiști. Mai întîi, e complect și conștiincios informat. Apoi, fiecare din temele tratate conține o disecare și o analiză aprofundată a unor amănunte și puncte de vedere, care, deși nu îmbrățișează tot aspectul general al subiectului, nu sînt mai puțin prețioase. Studiile despre *Emoția și creația artistică* și acelea despre *Arta și jocul* sînt cu deosebire interesante în această privință. Lectura acestei lucrări lasă însă un regret : estetica e încă azi o disciplină de atitudine. Dl. T. Vianu, spirit eminentemente comprehensiv, înțelege toate sistemele, le redă specificul și le pricepe contribuția lor utilă. Dar de cele jnai multe

ori, studiile sale se termină „en queue de poisson”, adică fără concluzie. Aceasta e ori total absentă, dl. Vianu nereușind — într-un fel de oscilație permanentă — să opteze pentru ceva precis, generozitatea sa intelectuală parcă justificînd totul fără să prefere nimic ; ori concluzia fărîmițată, mascată și doar insinuată în treacăt, trece neobservată. La aceasta se adaugă, probabil, și un stil foarte abstract, care întunecă sau măcar estompează claritățile brutale. Spiritul d-lui Vianu rămîne astfel mereu disponibil, lăsînd o impresie de nehotărîre în cetitorul care așteaptă o atitudine.

Noi care apreciem serioasele calități de cărturar ale d-sale și care-i urmărim activitatea de la începuturile ei, i-am dori în operele viitoare ceea ce oamenii de știință se feresc, dar ceea ce credem că d-sale i-ar da mai multă robustețe și mai multă pregnanță, puțintică parțialitate.

vifm mi

#### C. STERE ROMANCIER

(Cu ocazia ediției a doua a romanului său)

Ca toate firile extrem de bogate, dl. Stere e un om imprevizibil, un om cu surprize. O viață întreagă de acțiune socială și ide meditație, un sistem de gîndire și de unitate doctrinală se sfârșește cu un roman. Cine cunoaște această personalitate vulcanică și luxuriantă ca o floră ecuatorială nu se va mira totuși, că, ajuns la 67 de ani, savantul constituționalist, sociologul țărănist, conducătorul moral al Basarabiei, printr-o eclipsă bruscă a ocupațiilor anterioare, dictează în 29 de zile primele două volume dintr-un roman — ele singure de aproape șapte sute de pagini — din care vor trebui să apară încă cinci de aceleași dimensiuni. Și critica literară aproape unanimă declară acest roman ca unul din cele mai remarcabile din cîte s-au scris în literatura noastră.

Nevoie de spovedanie și invitație la înțelegere, fără îndoială. Dar și ușurarea prin expresie a unei veritabile na-

turi de artist comprimată o viață întreagă de alte tendințe mai urgente și mai actuale.

Varietatea și opulența spirituală a d-lui C. Stere l-ar fi îndreptat către orice creație sufletească. El ar fi putut desigur, trăind în alte (împrejurări, să scrie un mare sistem de metafizică, să fie un inițiator de sectă religioasă, să devie un poet ori să facă o descoperire științifică în astronomie, geologie ori chimie. Au fost timpuri când l-a pasionat geologia și când își transformase casa într-un muzeu și au fost alte timpuri când printr-un telescop, instalat pe acoperișul locuinței sale din strada Sărării de la Iași, privea conjuncturile senine și rigide ale astrelor.

D. C. Stere ar fi putut deveni orice : într-atîta sînt de infinite virtualitățile sale. Dar analizînd bine, în el sălășluiesc trei calități caracteristice : un agitator social (în sensul bun al cuvîntului), un ideolog, o fire de artist. Cele două dintîi s-au bucurat de o „catarsis” completă ; o viață de zbucium și de gîndire le-a purgat îndeajuns. Natura artistică nu și-a apucat niciodată rîndul. Ea a fost „refulată”, mereu, mereu amînată în cerințele și nevoile ei. Și iată că acum se răzbună superb, oferind un roman, încordat în intensitate și virulență și îmbogățit în experiență de o întreagă viață de așteptare.

Acest roman e, după cum s-a spus, romanul Basarabiei, al Basarabiei patriarhale și revoluționare de acum 'cincizeci de ani. Cunoaștem de la Slavici, de la Agârbiceanu, de la Rebreanu lumea, sufletul și moravurile Ardealului! Entuziasmul și pateticul roman al lui D. Moruzi ne dădea încă o oglindire simplistă și naivă a vieții basarabene.

Viața moșierilor de peste Prut în a doua jumătate a veacului al XIX-lea e tot așa de necunoscută cercurilor românești ca și viața socială din Haiti ori din Paraguay. Ea pare curioasă și stranie dincolo de zidul de absolută separație pe care-l reprezenta Prutul „râu blestemat”. Era o viață semifeudală, semițărănească, în care expira o tradiție națională, fără să se închege o allită. Moravurile erau împiestrițate între comandamentele unei tradiții neschimbate și noi achiziții germano-rusești.

Basarabean după originea mamei mele, am petrecut și eu copilăria mea la un conac de peste Prut. Și acolo exista un „fighel”, și acolo venea în unele seri de chefuri sardanapalice între proprietarii din împrejurimi, brute blânde și robuste, un „rotmistru” polonez ori balt care provoca suspine înăbușite tinerelor neveste, toate în tragica postură de M-me Bovary.

Pictura acestui mediu în volumul întîi al romanului d-lui Stere e fascinantă de adevăr și de culoare. Ea introduce în literatura română un inedit și necunoscut conținut de viață. Fără d. C. Stere acest material și această temă, a unei părți din istoria unei provincii românești, ar fi dispărut pentru totdeauna în neant. Astfel, primul volum *Smaragda Theodorovna*, cu toată povestea tragică a mamei autorului, e un roman social. Cazul „Smairagdei Theodorovna”, oferă scheletul afabulației. Dar ramificațiile laterale ale acestui caz îneacă semnificația lui individuală.

Povestea acestei eroine e povestea unui melmbru al unei clase de oameni într-o anumită stare de lucruri. E un roman de mentalitate socială, de atmosferă. E descrierea unei stări de mulțime, a unui suflet colectiv. În acest gen doi scriitori au reușit mai ales : Zola și Tolstoi. Se poate spune că d. C. Stere nu rămâne inferior. E un dar eminent rusec acela de a înțelege și reda mulțimile. Poate un reziduu al vechiului comunism agrar, al mirului rusec. Simțul socialului în literatură e un simț rusec. Trebuie să mînuie o mulțime de tipuri, fiecare cu specificul său individual, găsind totuși și nota comună care-i leagă. Romanul d-lui Stere întrebunțează din acest punct de vedere un „truc” uzat și de Gogol în *Suflete moarte*.

Iorgu Răutu, cel de al doilea protagonist al romanului, trebuie să facă o călătorie îndepărtată pentru a găsi un personaj care să-l ajute la nuntă. În drum, el se oprește mereu la diferiți proprietari. Obține astfel o galerie întregă de figuri extrem de impresionante. Aici facem cunoștința marelui senior Aristide Brezo, fire de tarasiconez umflat și sec, a lui Vaisiile Petrovici Bartic, zgârcit și taciturn., a baronului August Millbrey von Pfälzer-Groner, zu Holstorm, bătăios cavalier balt și alții mulți. Dar unde

turi de artist comprimată o viață întreagă de alte tendinți mai urgente și mai actuale.

Varietatea și opulența spirituală a d-lui C. Stere l-ar fi îndreptat către orice creație sufletească. El ar fi putut desigur, trăind în alte (împrejurări, să scrie un mare sistem de metafizică, să fie un inițiator de sectă religioasă, să devie un poet ori să facă o descoperire științifică în astronomie, geologie ori chimie. Au fost timpuri când l-a pasionat geologia și când își transformase casa într-un muzeu și au fost alte timpuri când printr-un telescop, instalat pe acoperișul locuinței sale din strada Sărării de la Iași, privea conjuncturile senine și rigide ale astrelor.

D. C. Stere ar fi putut deveni orice : într-atîta sînt de infinite virtualitățile sale. Dar analizînd bine, în el sălăsluiesc trei calități caracteristice : un agitator social (în sensul bun al cuvîntului), un ideolog, o fire de artist. Cele două dintîi s-au bucurat de o „catarsis” complectă ; o viață de zbućium și de gîndire le-a purgat îndeajuns. Natura artistică nu și-a apucat niciodată rîndul. Ea a fost „refulată”, mereu, mereu amînată în cerințele și nevoile ei. Și iată că acum se răzbună superb, oferind un roman, încordat în intensitate și virulență și îmbogățit în experiență de o întreagă viață de așteptare.

Acest roman e, după cum s-a spus, romanul Basarabiei, al Basarabiei patriarhale și revoluționare de acum cincizeci de ani. Cunoaștem de la Slavici, de la Agârbiceanu, de la Rebreanu lumea, sufletul și moravurile Ardealului. Entuziasmul și pateticul roman al lui D. Moruzi ne dădea încă o oglindire simplistă și naivă a vieții basarabene.

Viața moșierilor de peste Prut în a doua jumătate a veacului al XIX-lea e tot așa de necunoscută cercurilor românești oa și viața socială din Haiti ori din Paraguay. Ea pare curioasă și stranie dincolo de zidul de absolută separație pe care-l reprezenta Prutul „râu blestemat”. Era o viață semifeudală, semițărănească, în care expira o tradiție națională, fără să se închege o ailăta. Moravurile erau împiestrițate între comandamentele unei tradiții neschimbate și noi achiziții germano-rusești.

Basarabean după originea mamei mele, am petrecut și eu copilăria mea la un conac de peste Prut. Și acolo exista un „fighel”, și acolo venea în unele seri de chefuri sardanapalice între proprietarii din împrejurimi, brute blînde și robuste, un „rotmistru” polonez ori balt care provoca suspine Înăbușite tinerelor neveste, toate în tragica postură de M-me Bovary.

Pictura acestui mediu în volumul întîi al romanului d-lui Stere e fascinantă de adevăr și de culoare. Ea introduce în literatura română un inedit și necunoscut conținut de viață. Fără d. C. Stere acest material și această temă, a unei părți din istoria unei provincii românești, ar fi dispărut pentru totdeauna în neant. Astfel, primul volum *Smaragda Theodorovna*, cu toată povestea tragică a mamei autorului, e un roman social. Cazul „Smaragdei Theodorovna”, oferă scheletul afabulației. Dar ramificațiile laterale ale acestui caz înecă semnificația lui individuală.

Povestea acestei eroine e povestea unui membru al unei clase de oameni într-o anumită stare de lucruri. E un roman de mentalitate socială, de atmosferă. E descrierea unei stări de mulțime, a unui suflet colectiv. În acest gen doi scriitori au reușit mai ales : Zola și Tolstoi. Se poate spune că d. C. Stere nu rămîne inferior. E un dar eminent rusesc acela de a înțelege și reda mulțimile. Poate un reziduu al vechiului comunism agrar, al mirului rusesc. Simțul socialului în literatură e un simț rusesc. Trebuie să miînuie o mulțime de tipuri, fiecare cu specificul său individual, găsind totuși și nota comună care-i leagă. Romanul d-lui Stere întrebunțează din acest punct de vedere un „truc” uzat și de Gogol în *Suflete moarte*.

Iorgu Răutu, cel de al doilea protagonist al romanului, trebuie să facă o călătorie îndepărtată pentru a găsi un personaj care să-l ajute la nuntă. În dnuim, el se oprește mereu la diferiți proprietari. Obține astfel o galerie întreabă de figuri extrem de impresionante. Aici facem cunoștința marelui senior Ariistide Brezo, fire de tarasiconez umflat și sec, a lui Vaisdile Petrovici Bajrtic, zgîrțit și taioitm, a baronului August Millbrey von Pfälzer-Groner, zu Holstorm, bătăios cavalier balt și alții mulți. Dar unde



sufletul social al doctrinei patriarhale se revelează în toată goliciunea lui e în scena alegerii mareșalului nobleței provinciale. Episodul acesta e animat de o perpetuă forță dinamică. Desfășurarea lui e simfonică, orchestrală, scena comportând o împletire rapidă de mentalități, de ambiții, de rezerve strategice, de ipocrizii mascate.

În acest bogat decor, se desfășoară, ca un fir roș dintr-un mosor, drama familiară a lui Iorgu Răutu, boier patriarhal trecut de patruzeci de ani, și a soției sale Smaragda, copil de cinsprezece ani, a cărei singură experiență e pensionul francez de la Chișinău, ținut cu riguros puritanism de o fostă vedetă de circ.

Figurile episodice din roman trec iute prin fața noastră exact atât cât trebuie, cu existența lor, cu dîra de viață care o lasă, să creeze o ambianță.

Luminate puternic cu un reflector proiectat în față, sînt mai ales trei personaje : Iorgu Răutu, Smaragna Theodovna și Natalița. Cele două tipuri dintîi sînt descrise cu reculegere și cu o seriozitate oarecum tragică. Cea din urmă, schițată din frînturi de viață azvârlite parcă în treacă și în glumă, trăiește cu o vioiciune și o potențialitate de viață absolut remarcabile. E poate unul din cele mai vii, mai verosimile, unul din cele mai reușite tipuri din tot romanul. Tovarășa Undina, obținută prin condensarea, desigur, a mai multor plăci fotografice, într-o imagine compozită, pare ceva mai convențională poate și din cauza generalității acestei figuri de adolescentă conspiratoare, fanatică și idealistă, exploatată de multe romane rusești din perioada revoluționară.

De aceeași soartă literară ingrată se bucură și ziaristul Bessarabo, cinic dezabuzat, nihilist fără nădejde, oare amintește mult de Bazaroff și de toți discipolii săi. De o izbitoră realitate și de o adîncă semnificație sînt tipurile Talmudismului și al lui Moise Roiitman, mieimbri ai „comunei de adolescenți revoluționari”. Mama Irina și Ilenuța sînt poate prea dulci tratate, și în compunerea lor mi se pare că intră nu știu ce „parlti-^pris” inconștient, desigur, de idilă bucolică.

D. C. Stere e un mare creator de viață. Un prim interes al romanului său constă din măiestria portretisticii sale bogate. Dar în bună parte acest roman e o autobiografie. Primul și al doilea volum sînt introduceri care tratează condițiile formațiunii unei conștiințe, pentru a ne prepara în viziunea unui destin. Desfășurarea acestei soarte patetice și tragice în același timp, uriașa ei experiență într-o viață excepțională ide zbucium, de frămîntări, de urcușuri și coborîșuri, de triumfuri și de naufragii. O viață ca aceea a d-lui C. Stere, mai eroică și mai complexă ca a oricărui român, de o esență goetheană prin complexitatea și optimismul ei creator, merită o spovedanie. Asemenea vieți nu pot dispărea fără să-și spuie cuiva secretul. Accentele ei grave, tragice se pregătesc în aceste două prime volume.

Viața lui Vania Răutu a fost pecetluită încă de la început. Maurice Barres, spune undeva despre un eminent erou al său : „Il fut *elu* pour touffes les infirmités”. Sufletul turmentat al lui Vania Răutu cunoaște de la început amărăciunea existenței : mama sa nu-l iubește. Odată, fără să vrea, aude o conversație, din care reiese net ura mamei sale. Pe această cangrenă inconștientă, care în sufletul copilului lipsit de orice duiosie ține loc de experiență socială, se altoiește atmosfera revoluționară a tineretului din Rusia lui Alexandru al II-lea. Se poate vorbi de o formațiune predestinată. Cu o amărăciune familiară ori erotică în suflet și cu un mediu conspirativ se plămădesc de obicei mării revoluționari. Vania Răutu n-a avut de ales.

Ne-am fi așteptat ca subtilii esteți, care taie în patru firul de păr al artei, să nu găsească pe plac acest roman. Totuși criticele care au comentat prima ediție au fost toate mai mult ori mai puțin entuziaste. Romanul d-lui C. Stere e un bloc aspru, o faună de junglă care nu cunoaște meșteșuguri măiestrite și farduri combinate. E un roman de fapte, de figuri vii, de viață trăită, în genul Balzac, Dickens ori Tolstol. Firește, asemenea romane nu

suportă excese de stilistică. Se știe că, în sensul de rafinare manierată, Balzac scria rău și că Tolstoi a nenorocit un candidat la bacalaureat oare a copiat dintr-o operă a sa. Romanele care creează viața n-au datorita de a se împodobi prea mult. Chiar compoziția lor nu trebuie să fie prea simetrică. Criticul francez A. Thibaudet spune undeva că dacă nuvela are nevoie de o strictă compoziție, romanul trebuie să mimeze viața, fecund, irațional și dezordonat ca și aceasta.

Romanul d-lui C. Stere n-ar fi avut nevoie de compoziție, nici de stil. Și cu toate acestea, le are pe amândouă. Dacă limba (în sens gramatical) nu e de o desăvârșită puritate, stilul e dinamic, concentrat și foarte propriu. Iar compoziția și narația, desigur fără voia autorului, sînt perfecte. Toate acestea fiindcă viața trăită, ca și cea evocată veridic, au stilul și unitatea lor organică implicită. Talentul d-lui Stere, fără sforțări și fără elaborări, imită instinctul sigur și inconștient al vieții. De la primul volum d. C. Stere ocupă planul întâi al romanului românesc.

1932

#### G. CALINESCU: *VIAȚA LUI MIHAIL EMINESCU*

Un studiu de psihologie etnică ar putea descoperi la popoarele semiicivilizate o foarte interesantă particularitate : uzarea rapidă a semnificației cuvintelor prin abuzul de superlative. Astfel de popoare nu voiesc să rămână mai în urmă cu afirmarea unor anumite valori.

Valori eminente nu pot apare în fiecare zi. Atunci se umflă mereu gradul aprecierii și nivelul producțiilor. Fără nici un bun-simț comparativ, o groază de mici opere devin „capodopere”, o mulțime de mediocre creații devin „remarcabile”, „sublime” etc, etc.

Cuvintele își pierd sensul, dar mai ales calificativele își pierd creditul. Ca să ajungă la nivelul „Europei”, cri-

ticii acordă operelor naționale înalte distincții neimeritate, numai ca să-și dea iluzia că țara lor produce la nivelul străin cel mai pretențios. Firește, mai intră în aceste moravuri și considerațiile de prietenie personală, de amicitie, de schimb de servicii etc.

Am făcut aceste considerații prejudiciale, pentru ca în toată luciditatea, restabilind creditul accepțiilor juste, să pot spune despre cartea d-lui G. Călinescu un cuvînt mare. De la *Spiritul critic...* al d-lui G. Ibrăileanu, nu s-a produs an istoria literară română o lucrare mai remarcabilă. Dacă n-aș avea oroarea superlativelor, -care ignoră ceea ce e mai real în acest univers : simțul relativului, aș întrebuița desigur, ca procedeu de valorificare, expresia „capodoperă”.

Din punct de vedere național-utilitar, asemenea caracterizări, sînt, poate, astăzi necesare. Criza feroce care ne copleșește distruge în noi, fără îndoială, orice noblețe spirituală. Alergăm, biete fantome tracate de gândul zilei de mâine, către puțină liniște, stabilitate, reculegere. Și mizeria nu ne dă răgaz. Cum să nu admiri un călugăr al ideii și al nobilelor emoții literare, care în mijlocul furtunii, printre goarne de revoluție și miros de praf de pușcă prevestitor de război, în mijlocul unui public aiurit de grijă și de sărăcie, abrutizat de indiferența nervilor tociți, are pasiunea, răbdarea și calmul să scrie un compact volum de cinci sute de pagini, epuizând un capitol al celei mai înfrîntate probleme de literatură națională ?

*Viața lui Mihail Eminescu* este înainte de toate o operă științifică eminentă... Ea epuizează tot ce s-a scris despre viața lui Eminescu.

Documentarea este arhicompletă și făcută cu o riguroasă cenzură. Avem utilizate și încheigate la un loc toate scrisorile, articolașele publicate în efemere reviste de mult apuse, aluzii directe ori indirecte, mărturii de contemporani.

Avem sub ochi, într-o copioasă biografie, ceea ce a scris toată lumea despre viața lui Eminescu, de la Slavici și C. Miile până la Măria Costăchescu sau Ieronim Barițiu. În acest uriaș material oricine s-ar fi înecat. Accesoriul și secundarul s-ar fi contopit. Am fi avut un mozaic, o juxtapunere de fapte, lipite unele lângă «altele, fără linie, fără configurație, fără fizionomie. O biografie e o structură psihică prezentată temporal, în durată. Dar ca și un portret caracterologic, ea e un tot, o unitate.

Sucesiunea nu strică coeziunea. O viață făcută din momente înșirate în timp are o formă specifică. Ea constituie un bloc indeeoimpozabil. Fiecare moment e caracteristic și reprezentativ pentru întreg. Viața e realizarea treptată a unei idei — în sens hegelian, e afirmarea treptată a unei facultăți centrale, și episoadele izolate se așază în jurul acestui centru ca razele într-un nimb. Fiecare eveniment din viața cuiva e un nou argument pentru caracteristica sa pivotală.

O viață trebuie prinsă ca un tot. Evident că o asemenea operație nu se execută decît printr-o aprehensiune intuitivă și apoi se justifică, rațional, cu, fapte.

Senzația de complectitudine pe care o lasă o adevărată biografie trebuie să dea senzația unei fizionomii clare și a unei justificări complete.

Dar mai există un pericol. Criticii, ca și psihologii, cînd analizează o viață, pot cădea în păcatul unei sistematizări excesive. Ei mutilează realitatea și o bagă în clare și prea delimitate cutiuțe. Cutare lucru poate fi numai așa sau așa. Nimic intermediar sau deviat. Tirania caracteristicului prea clar îl doboară. Portretul iese prea simetric, prea logic construit, prea argumentat într-o singură direcție. *Viața lui Mihail Eminescu* e pură de toate aceste păcate. Ba prinde viața marelui poet, intuitiv, într-o viziune totală.

Fără să plece cît de puțin de la stringența documentului, înăuntrul conținutului faptelor, (ceea ce face ca volumul să nu fie o biografie romanțată), autorul, cu un extraordinar talent literar, evocă medii, împrejurări, ambianțe,

imaginează ipoteze, construiește stări sufletești, ticuri, manii, inspirații, visuri. Alături de Eminescu, fără să vrea, autorul, ca un adevărat romancier, face să trăiască încă o mulțime de personaje : rudele poetului, amicii săi, cunoștințe etc.

Mediul școlar, universitar, familiar, junimist, ieșan, cernăuțean sînt magistral descrise. Construcția devine astfel grandioasă, de o aimplolare formidabilă. Nu știi ce să admiri : pătrunderea psihologică, probitatea științifică, frumusețea literară. Toate sînt de o egală valoare'. Și toate prezentate într-unui din cele mai mari stiluri din dîte cunoaște literatura română.

Voi reproduce o' singură probă. Sfârșitul capitolului despre *Moartea lui Emmescu*.

„În după-amiaza zilei de sîmbătă 17 iunie, la orele 6, cortegiul, însoțit de un număr mare de studenți, gazetari și prieteni,... porni spre cimitirul Bellu, trecînd pe calea Victoriei, calea Rahovei și Cîmpu Filaretului. O ploaie mărunțică pica din cerul acoperit de nori. Pe drum, în dreptul Universității, și la mormînt se țînură cuvîntări îndurerate și banale, după care, pe înserat, coșciugul fu coborât în mormînt, între un tei și un brad.

Astfel se stinse, în al optulea lustru de viață, cel mai mare poet pe care l-a ivit și-l va ivi vreodată poate pămîntul românesc. Apele vor seca în albie și peste locul îngropării sale va răsări pădure sau cetate, și cîte o stea va veșteji pe cer în depărtări, pînă dînd acest pămînt să-și strîngă toate sevele și să le ridice în țeava subțire a altui crin de tîria parfumurilor sale.”

Ou tot bun simțul și cu toată rezerva, cînd acest cuvînt a fost întrebuițat pentru atîtea sarbede, mediocre și mizere cărți, se poate spune că opera d-lui Călinescu e o carte în adevăr mare a literaturii românești.

1932

T. TEODORESCU-BRANIȘTE: *FUNDĂTURA CIMITIRULUI*  
*NR. 13*

PERPESSICIUS : *ITINERAR SENTIMENTAL*

*Fundătura Cimitirului nr. 13* e o secțiune longitudinală operată asupra unei tranșe de viață — luată la întâmplare. Pentru a surprinde existența unor oameni în ceea ce are ea anonim, simplu și viu, unii romancieri francezi din sec. al XVIII-lea — printre alții faimosul Lesage — utilizează următoarea ficțiune : povestitorul călătorește în văzduh, întovărășit de diavol, care ridică ușor acoperișurile caselor, cum ar dezveli printr-o săpătură un furnicar, și privesc viața oamenilor dinăuntru.

Acoperișul unei astfel de case a ridicat d. Teodorescu-Braniște și a privit la traiul cotidian al câtorva personaje, dintr-un imobil umil și uitat de Dumnezeu unde trăise la un loc un grup foarte eterogen de personaje. Un student „antisemit”, o tîsnară funcționară la poștă cu mulți și diverși amanți, mama bătrână și alcoolică a unui tânăr și parvenit avocat, un bătrân boier decavat la cărți, un socialist, un dement, fost sufleur de teatru, un searbăd și bleg funcționar ia Culte și, în fine, personajul central al acestei lumi haotice de strînsură, coana Aneta, persoană grasă, focoasă, trecută de patruzeci de ani, dar cu mari pretenții senzuale încă.

Aceste personaje așa de diferite, adunate parcă prin tragere la sorți, trăiesc fiecare separat, dar existențele lor se amestecă, se ciocnesc, se întrepătrund ca diversele melodii într-un contrapunct, după o compoziție de roman devenită azi celebră datorită unui romancier englez. Oamenii aceștia se pîndiesc, se disprețuiesc, voiesc să se izoleze, dar sînt siliți să formeze, fără voia lor, un grup solidar, o societate în regulă, cu toate ambițiile, meschinăriile și mizeriile tuturor societăților omenești.

Romanul este astfel un roman de atmosferă, de mediu, un roman social, așa zice aproape sociologic. Se arată cum oamenii sperați, azvârliți de soartă la un loc într-un mo-

ment dat al vieții lor, sînt siliți să intre în relații, să alcătuiască o colectivitate, să-și alcătuiască relații și moravuri interindividuale. Oamenii nu pot fi vecini fără să înjghebe o societate, după cum fierul nu poate sta la umezeală fără să ruginescă. Viața unuia pătrunde în viața celuilalt și o modifică fără voia lui. Orice societate e un regim forțat. Și oamenii sînt aduși cu de-a sila la un trai comun, numai fiindcă coexistă.

Jules Romains a studiat, în artist, într-un roman al său, felul cum se formează o societate din călătorii unei diligente, în care, > la început, nici unul nu cunoștea pe celălalt.

Romanul d-lui Teodorescu-Braniște nu e social numai prin felul relațiilor care se țes între anumiți locatari ai unei case de închiriat și al unei curți comune. E social prin atitudinea umană, înțelegătoare, prin suflul filantropic, prin curiozitatea sa pentru categoriile anonime și modeste. Nu există astfel diferențieri individualiste în romanul său, nu există eroi detașați de ambianță. Toate personajele sînt tratate egal, trăiesc simultan, nici unul nu beneficiază de atenții deosebite, nu se dezvoltă cu viața lui acaparantă în dauna celorlalți. S-ar putea face poate o singură excepție pentru Golana Aneta, personaj ceva mai proeminent și, probabil, cel mai complet redat, cel mai reușit din tot romanul.

D, Teodorescu-Braniște a scris o carte de factură originală, tratând o temă nouă în literatura noastră. Romanul său e frumos și trist, așa cum sînt romanele de profundă pricepere omenească.

*Itinerar sentimental* e drumul simplu și suav al carierei unui poet. Versurile au date, ca notele de călătorie : poetul le începe în 1917 și le continuă pînă azi. Dacă nu s-a descurajat în această călătorie cu ochii îndreptați către stele, ignorând pămîntești evenimente, înseamnă că l-a însuflețit o adevărată vocație de poet. Poezia a devenit multe lucruri în ultimul moment. Un critic cu greu i-ar putea defini azi preocupările, veleitățile, scopurile. Pentru unii, poezia e muzică pură sau combinație de cuvinte,

pentru alții, viziune mistică, pentru unii, discurs înflăcărat, în fine, pentru alții, instrument de cunoaștere filozofică. D. Perpessicius e un poet pur și simplu, un adevărat poet, în accepția clasică și de totdeauna a poeziei, poet născut, condamnat la această stare printr-o congenitală structură psihică.

E poet ca Viiiioin, Hekie, Verlaime. Elegiac, boem, visător, cântăreț, distrat veșnic la realitățile aspre ale vieții și veșnic amorezat, constituind adică acel suflet, pueril, angelic și sublim pe care-l au toți poeții înnăscuți. Doar un adevărat poet și el, Jean Cocteau, a spus : „il y a les poètes et puis les adultes”.

D. Perpessicius, însă, om cultivat, și-a păstrat o rezervă : ironia. El e conștient că e poet și adeseori se autopersiflează pe această temă. Poeții nu fac altceva decât să iubească. Ca și Heine ori Villon, d. Perpessicius, din aceeași familie poetică, iubește și râde. Cu toată cochetăria lor umanistică (cuta profesională a unui profesor de latină !), versurile d-sale sînt spontane, de o rară sinceritate, cîteodată voit stîngace, pentru a accentua încă o pornire naturală. Aspecte insignifiante ale vieții îl atrag și îl încântă, în fața lor reacționează cu țipete duioase și neprefăcute de copil care se bucură de o plăcere. Și pe urmă, cînd i se pare că jocul a durat cam mult, ca să ne anunțe că e conștient, începe să-și ironizeze puțin bucuria. Totul exprimat ingenuu, stoisplti, tinerește. D. Perpessicius e unul din cel mai delicați, mai grațioși, mai adevărați poeți ai literaturii de azi.

1932

#### PAUL ZARIFOPOL

A dispărut dintre noi, pe nesimțite, într-o calmă seară de mai, cu aceeași discreție delicată cu care a trăit. Mereu dezmințiti și mereu naivi crezători într-o ordine naturală a firii, ne-am întrebat consternați și de data aceasta cum de a fost posibil oa unui om cu care ai vor-

bit ieri, care scrisese alaltăieri un articol, care a vorbit 'cu atîta vervă numai cu o seară înainte la cafenea, să i se taie brusc firul vieții.

Dar instinctul vital e mai tare decît orice dezmințire. Și ne-am mirat și de data aceasta.

Paul Zarifopol s-a topit ca o boare în vînt, fără cea mai mică prevestire.

Omul acesta trăia de mult într-o societate postbelică năvalnică, robustă și bestială, cu care nu avea nici o potrivire, pe care cel mult o înțelegea, dar n-o putea accepta. Delicat și ascuțit peste măsură, numai inteligența sa îl apăra, aducîndu-i în pradă de observații comicăii sinistre, care formau — pentru pofța sa de contemplație artistică — un regal desăvîrșit. Aceasta l-a ferit să devie un protestător sau un revoltat, ceea ce pentru el ar fi însemnat o lacună de gust. Era dintr-o familie moldovenească, ieșan prin gustul pronunțat — deși inconștient — pentru boierie. Se formase la climatul intelectual de acum patru decenii : pozitivist, critic, libertar, ateu. Valori acre și amare în aparență, care ascund — de cele mai multe ori — structuri sufletești extrem de delicate și de amabile.

Paul Zarifopol, lucid și robust în pricepere, cu toată finețea și complexitatea lui, disprețuia grimasa, strîmbătura și mofturile. Acest tip urban prin mobilitatea și ascuțimea lui era, în această privință, un direct, un bucolic aproape, iubind lucrurile simple și nefăcute. Compunerea sa sufletească în liniile ei mari era etică : raționalism, criticism, sarcasm, gusit penJtru aspectul umoristic al vieții, individualism, li repugnau obscuritățile mistice, în care mirosea dobitocie și barbarie. Il amuza enorm caracteristicul anecdotic, plin de semnificație filosofică, așa de abundent la un popor în formație oa al nostru. L-a adorat atunci pe Caragiale. Dacă i-am fi căutat un mediu natural, firesc naturii sale, cred că i-ar fi fost potrivit secolul al XVIII-lea francez, rafinat și galant, ferit de mojiicii, de grosolane contrafaceri, grațios și autentic. Acolo, ca un Chamfort sau ca un Saint-Simon', ar fi găsit un enorm material de delectare filosofică și umoristică. Compus din aceste porniri aristocratice, el s-a raliat din vreme la concepția estetică a vieții. A combătut pentru

o estetică autonomă, pură de invazia influențelor morale, ideologice, utilitare etc. Ca și Flaubert, Baudelaire, Fromentin, a vrut un estetic specific, satisfăcut prin el însuși. Și în studiile sale, din cele mai remarcabile din literatura română, despre **Publicul și arta lui Caragiale, Despre metoda lui Proust. Pentru explicarea lui La Rochefoucauld**, a dovedit că se poate întemeia o critică exclusiv estetică.

Dar dacă aceste trăsături sufletești, ca și combinația lor, se mai pot întâlni și la alți oameni, la Paul Zarifopol ele erau ridicate la un nivel de ascuțime și subtilitate, încât numai imaginea lamei de brici poate sugera vreo analogie.

Sînt suflete late, scurte, dense, lungi, masive etc. Dimensiunea cardinală a sufletului său era acuitatea. În lumea bucureșteană a ultimilor zece ani, în care oricine a făcut politică, el a rămas un „clerc” în sensul lui Benda. L-a preocupat numai arta și cultura, pentru care a lucrat, retras ca un călugăr, departe de ispitele ordinare și vanitose ale vieții cetățenești. Nu l-au atins cu nimic luptele cînd meschine, cînd inverșunate pentru putere.

Cu această întocmire psihică, ar fi putut ușor ajunge ori un diletant, ori un gazetar frivol, ori — în cel mai bun caz — un „dandy”. L-a ferit de toate acestea un simț extrem de conștiincios al preciziei, o meticulozitate care îi venea desigur de la vechile sale îndeletniciri filosofice și care singură poate duce la pedanterie sau belferism, dar care — aliată cu firea sa artistică și fină — a dat un compus de seriozitate strălucită. Serios pînă la știința adevărată, el era și strălucit, știind să aibă în momentele sale bune unul din cele mai expresive și mai tăioase stiluri de proză științifică din literatura noastră.

În rezumat, Paul Zarifopol a fost un mare scriitor și un mare cărturar al culturii noastre. La popoare tinere cultura nu reușește prea devreme să îndepărteze de pe ea ^gura principiilor utilitare. El, printre puțini, ajunsese la stadiul culturii dezinteresate, al culturii artă pentru artă, al culturii — joc divin, în plină gratuitate. Azi, din toate adevărurile se cer aplicații utile : patriotice, poli-

tice, educative. Cultura de azi e militantă : nu cere nu-mai reflecție și talent, ci sînge, martiraj și eroism.

Dar el a murit, cre^înd că formele superioare ale culturii se ating în seninătatea care nu cunoaște scopuri străine, în care spiritul se ia drept propriul și unicul său idol.

1934

#### GHIOCUL DE DEMOSTENE BOTEZ

Trebuie spus de la început că sînt foarte puțin preparat să scriu despre Demostene Botez. Critica, ca și psihologia — observația altora —, a pornit (Saint-Simon a fost primul) la obîrșie din mahalagism, adică din pizmă. Demostene Botez e din acei oameni rari care nu pot fi decît iubiți. Critica, cu nuanța ei de invidie, cu trebuința ei de scoborîre, devine neputincioasă față de acest om minunat care nu inspiră decît dragoste.

E adevărat că rușii și nemții mai apoi, cu a lor „Einführung”, au arătat că există o critică fundată pe iubire. Nu sînt în gustul și temperamentul meu aceste imnuri anoste și emasculate, prin care cineva se tînguiește în delir, ca să ne spuie ce stări extatice îl apucă cînd îi place ceva. După mine negația e inerentă criticii.

•Dar mai este ceva. **Ghiocul** e romanul liceului internat. Și „internațiiștii”, oriunde s-ar găsi ei, în orice loc și împrejurare, formează un fel de masonerie de strictă solidaritate. Ei se adună, se iubesc și se ajută tot restul vieții. Ei sînt convinși, pe bună dreptate, că școala lor a fost unica sursă de educație a României antebelice.

Dar a face critică literară înseamnă a te detașa de viață, adică a o privi de sus. Nu pot judeca bine romanul lui Demostene Botez fiindcă nu l-am citit : l-am trăit. Oa și bucata „Madeleine”, a lui Proust, ea mi-a adus aminte, brusc, **senzații actuale**, de acum douăzeci și cinci de ani. Am avut deodată în urechi sunetul strident al clopotului din dormitor, mirosul repetitoarelor, croncă-

nitul endemic al ciorilor, care cădeau în stoluri ceva mai sus de spălătorie (unde era așezat trapezul, nu-i așa, Demostene ?), simfonia crispantă a roților de la mașina de tăiat lemne, silueta furișată în umbra zidurilor a d-lui N. Savin, șeful pedagogilor, sufrageria cu delicioase pîrjoale, iar duminica, cînd eram consemnați, sălile pustii în care răsună melancolic și sinistru cîte o voce de clarinet. Și cîte și mai cîte !

Cu'astfel de amintiri, cum aș putea deosebi viața de literatură ? Dar tocmai romanul a izbutit să actualizeze, așa de puternic, vechi amintiri moarte ; el trebuie să aibă închise în jel adinei puteri de rezonanță.

Ca mulți moldoveni înzestrați, Demostene Botez e un romantic ironic. El prezintă acea combinație de închipuit între entuziasm și luciditate. Viața e concepută patetic : temele mari, imposibile, generoase, eroice atrag și arată că numai prin ele viața merită să fie trăită. Gustul riscului înobilează din cînd în cînd amorțea cotidiană. Ca mulți dintre noi, Demostene Botez are gustul gîndurilor și acțiunilor grandioase și grele. La umbra lor, poate trăi și viața mediocră. Dar numai iluminată de ele.

Dar moldovenii au pudoarea excesului. Cînd li se pare că s'au avîntat prea mult, luciditatea lor se mobilizează și batjocura începe ca o expiațiune.

Această facultate de compensație îi împiedică să fie tarasconezi. Și gluma, adesea sîngeroasă, e menită să repare, cu masca zeflemelei, elanurile care mocnesc în fund.

xAntrenamentul la luciditate descoperă însă mizeriile existenței. Și din toate acestea, pe cea capitală : moartea. Demostene Botez a gîndit poetic viața, dar mai ales moartea, cu locurile ei favorite. Ideea morții triumfă acolo unde un alt gînd, o altă activitate n-o alungă : în „splenul” orașelor de provincie, în zile de lungă solitudine și de amară plictiseală, adică duminicile. Altădată voi putea descrie, poate, mecanismul poetic al acestui Villon unit cu Rainer Măria Rilke al literaturii române. Acum ne interesează însă schița romanului autobiografie al formației adolescenței sale.

Din acest roman se vede bine că temele acestea de melancolică metafizică au apărut tardiv în sufletul auto-

rului. Copilăria lui a fost senină, aerată și sănătoasă. Ea a început la țară, într-o bucolică succulentă. Detalii în-sorite, scrise cu iubire comunicativă, arată acea bucurie de a trăi, care înfrumusețează cele mai mici detalii. Dragostea cu oare înfățișează Demostene Botez colțuri aproape englezești (mă gîndesc la Thomas Hardy) din mediul nostru rural arată puritatea sufletului său. Dar aceste amintiri, cu parfumul lor, i-au dat, fără îndoială, și robustețea sa vitală, aceea care, din poet cu înclinări către descompunere simbolistă, a făcut din el un cetățean idealist, matador al cauzelor mari și frumoase. Dacă n-ar fi fost această minunată formație, poate Demostene Botez ar fi „sombrot” într-o neurastenică destrămare, care reprezintă cealaltă față a temperamentului său.

Înfățișate cu simpatie, aceste tablouri nu sînt idealizate. Culori tari, cîteodată aspre, le conturează o caracteristică de artă, pe deasupra rolului lor pur memorialistic.

În viața de internat — cred — netratată de nimeni pînă acum în romanele românești, e de o realitate halucinantă. Repet, nu mai e lectură, e trăire. Demostene Botez a scris, sînt sigur, acest roman din pietate. Și cum se întîmplă adesea, fără să vrea, a făcut o adevărată creație. Dintr-un impuls personal și etic, ne-a dat un produs estetic.

Încă o dovadă că atîtea lucruri remarcabile se obțin din intenții de altă natură, decît aceea pe care am trebui să i-o bănuim.

1935

## G. IBRĂILEANU

Creatorul acestei reviste, maestrul suprem a trei generații de scriitori, confidentul, tatăl și fratele nostru s-a săvîrșit din viață. O lungă, infinită agonie, precedată de o spasmodică groază a morții, a bolii și a degenerării, care a paralizat în avînturile ei creatoare una din cele

mai superbe și mai lucide minți din câte au răsărit pe pământul acesta, și-a încheiat acum infernalul chin.

Ca un blestem de compensație, care apasă structurile sufletești de mare calitate, robustețea și ascuțimea gândirii, regala bunătate a inimii, nobila delicateță a raporturilor ou oamenii, năvalnicul și adesea pătimașul temperament au fost frînte și umilite în zvicnirea lor de torturile trupului și de umbrele spaimei.

Influența acestui om a fost enormă.

A lăsat cărți și eseuri care vor deveni clasice.

A cheltuit o uriașă muncă anonimă ca să susție o revistă de mare prestigiu și să scrie nenumărate „campanii” — cum le numea el —, polemici oare au pornit pe o anumită albie cursul valorilor culturale românești într-o anumită epocă. A fost un profesor adorat de studenți. Dar mai mult decît atît, a fost un incomparabil maestru. Exemplul vieții sale de călugăr, bunul său gust ireproșabil, marea experiență, toate au fost cheltuite zi de zi în sfaturi împrăștiate generos, în discuții din care cei dimprejur culegeau roade care nu se ăuită o viață. Pironit de boală, Ibrăileanu a făcut pe alții să lucreze.

A fost mare, incomparabil de mare prin influența sa — poate numai Maiorescu îl poate egala în această privință.

Surprinsă de fulgerătoarea veste, *Viața românească*, tipărită complect, nu poate publica acum decît aceste cîteva cuvinte de rămas-buin.

Numărul nostru viitor va fi consacrat în întregime marelui dispărut.

1936

#### E. BUCUȚA : *DUILIU ZAMFIRESCU ȘI TITU MAIORESCU ÎN SCRISORI*

Din această corespondență, portretul lui Titu Maiorescu rămîne intact. Există personalități statice date dintr-un început. Fixate oarecum chiar de la origină în eternitate. Dinții vremii nu pot roade nimic din ele. Așa a

î fost marele critic. în schimb, figura lui Duiliu Zamfirescu ni se relevează așa cum nu o puteam bănui. Diplomatul și scriitorul distins apare de o cultură ostentativă, apare îngâmfat, fat și fad, laborios ; cum se zice în franțuzește : „se gobează”. Occidentul îl „epatează” oa pe un adevărat oriental. Manierele sînt, în distincția lor, de o spontaneitate dubioasă. în total, o noblețe învățată cu multă bunăvoință în prima generație și un talent artificial făcut din permanente sfortări, fără sinceritate și fără autenticitate.

i&

Lumea descrisă, mediul românesc și european sînt odihnitoare și amuzante, ca tot ce făcea parte din acel „bon vieux temps” patriarhal, confortabil și fericit, care s-a prăbușit în 1914.

1937

#### *ISTORIA LITERATURII ROMÂNE... DE G. CĂLINESCU*

Vilva stărnită în jurul cărții d-lui G. Călinescu nu dovedește nici o nobleță culturală. S-ar putea crede, la prima aparență, că preocupările literare românești sînt așa de pătimașe și de obsedante, încît — chiar în zăngănit de arme, în încordarea națională, în suferințe de tot felul — ele primează.

m

în fond, acest „scandal” literar trebuie măsurat numai prin micimea dimensiunilor sale egoiste. O istorie a literaturii românești, din care două treimi se ocupă de scriitorii în viață, e făcută să stârneasă aprige susceptibilități. Chiar iacei cu care autorul a fost extrem de generos se simt nedreptățiți. Dl. G. Călinescu a mai comis și neiertata greșală de a introduce fotografiile autorilor în text. A început atunci o gelozie plastică, evident perfect dezinteresată : unuia i s-a reprodus numai o poză, și încă aceea numai în profil, în timp ce altul are trei : una cu pălărie, alta juvenilă, alta călare etc. E de înțeleasă că, uitând gravitatea momentului istoric și orice decență, talentele îndoielnice, aspirații cronici, ratații iremediabile

^



bili iau întreprins o campanie fără milă. Fiindcă, precum se știe, din toate ambițiile, cea literară e cea mai crudă, mai feroce și mai lipsită de scrupule. Nimeni nu calcă mai ușor pe cadavre pentru un fragment de recenzie favorabilă ca omul de litere. Raporturile cu această profesie sînt armate, iar cel ce se încumetă a le întreține trebuie să se armeze cu filosofie. Mai ales că, în dreaptă psihologie, iritațiile produse sînt pînă la un punct explicabile. S-a vorbit de lipsă de tact din partea autorului. Dar e ținut să aibă tact — virtute eminentamente politică — un critic sau un om de știință? Și dacă l-ar fi avut, n-ar mai fi fost vorba de dl. Călinescu și de farmecul talentului și temperamentului său. Despre ***Istoria literaturii române...*** trebuie vorbit cu pudoare, cu seriozitate și cu spirit liber.

***Istoria literaturii române...*** nu e o operă didactică în înțelesul fixat și obișnuit al tratatelor. Și nici una de știință. Un produs spiritual trebuie luat așa cum e, în fizionomia, în configurația lui particulară, chiar dacă suferă principii ori canoane prestabilite. Nu e didactic manualul d-lui Călinescu, fiindcă sfidează orice spirit de clasificare logică a materialului. Criteriile de împărțire sînt arbitrare. Autorul, cedînd criticii literare sociologice, scindează cursul istoriei în epoci și momente, definite prin grupuri de afinități. Pentru distincțiunea acestor grupuri, se utilizează criteriile cele mai eterogene. Așa, de pildă, un capitol deosebește următoarele curente: „Tubereuloșii”, „Fabuliștii”, „Eseniniștii” etc. Mi-aduc aminte de răposatul C. Bacalbașa, care începea un articol de amintiri cu această frază: „foștii mei colegi sînt unii morți, alții doctori”... Dar clasificarea momentelor e și mai stranie. În momentul 1932 (de ce acest an numidecît?) sînt trecuți la un loc I. Petrovici cu Mircea Damian, C. Kirițescu cu Sărmanul Klopstock, N. D. Cocea cu Gh. Mugur, Ludovic Dauș cu d-na Cancicov, T. Vianu și D. Suchianu cu Tudor Mușatescu, D. V. Barnoschi cu N. Crevedia.

Mai întîi, I. Petrovici, N. Cocea, Kirițescu, L. Dauș, Zarifopol sînt scriitori care activau înainte de 1916, iar Vianu și Suchianu au început să publice foarte frecvent din 1919. Și apoi, pe ce afinități au fost grupați la un

loc? Fiindcă un „moment” literar nu e o coincidență în timp, ci apariția oarecum simultană a unor familii organice de spirite.

La momentul 1919 — în care se găsește o caracteristică comună, aceea de „moderniști” —, se grupează (lîngă Arghezi și Lovinescu) Topîrceanu, Sevastos și... Aron Cotruș.

***Istoria literaturii române...*** nu e nici o operă cu caracter științific. Pentru aceasta, ar fi trebuit o altă stare de spirit. Ar fi trebuit ca autorul să se înarmeze față de variatele sale stări de umoare cu acele prudente îndoieli carteziene care feresc de porniri impulsive, de rancune, de susceptibilități. Cine îl cunoaște pe dl. Călinescu trebuie să-și dea seama că a făcut penibile eforturi către seninătate. Dar temperamentului său îi trebuiau mai multe garanții și fixități metodologice. Valorile s-ar fi stabilit atunci fără intervențiile permanente ale subiectivității. Metoda critică pe care și-a pus-o înainte autorul cu voință conștientă pare a fi aceea a analizei estetice formale. Dar, în fond, dl. Călinescu a căzut în cel mai complex ***eclectism***, utilizînd toate metodele posibile.

Metoda istorică e, cum se și cuvine, utilizată copios. Alteori, se utilizează metoda psihologică, prin detalii biografice în genul Sainte-Beuve. Dar nu Sainte-Beuve din ***Causeries de lundi***, ci acela din ***Mes poisons***. Foarte larg întrebuițată e metoda sociologică în felul lui Taine: moment, rasă, mediu, cu toate că autorul o combate la Dobrogeanu-Gherea și la Ibrăileanu. O bună parte din marii noștri scriitori sînt prezentați ca „exponenți”. Așa, de pildă, Eminescu și Creangă, C. Negruzzi și Kogălniceanu sînt explicați prin ambianța istorică și socială a timpului. Capitolul despre Goga începe cu admirabilul tablou geo-psihic al regiunii Rășinarilor, care amintește tablourile de geografie psihologică a unei regiuni franceze din ***La Fontaine et ses fables***. Deși pare a respinge considerațiile de mentalitate provincialistă la Ibrăileanu, mulți scriitori sînt explicați prin regiunea lor: moldoveni, ardeleni, iar în concluzia finală, se face chiar o apoteoză a reprezentanților culturali ai provinciilor prin Hasdeu, Eminescu (Bucovina), Maiorescu (Ardealul) etc.

Metoda «antropologică pare o adevărată obsesie : fiecare scriitor e pândit pe generații în urmă în ascendența sa (armean, grec, evreu etc.), și psihologia raselor îi pare că explică multe facultăți ori procedee mentale. De pildă, Zarifopol e prezentat ca sofist fiindcă e descendent dintr-o familie grecească... și ginere de evreu.

Metoda patologică, medicală e utilizată ou grije și meticulozitate de ipohondru. După descendența rasială, ceea ce revine mai des e indicarea vreunei boale de care suferă scriitorul. Tuberculoza a creat, după autor, chiar o școală și un curent literar.

Vine apoi și rîndul polemicii. Portretistica sub formă de pamflet are un rol primordial. Aici stă marele, imensul -talent al d-lui Călinescu, chiar cînd, cum se întîmplă cu Iorga, Maiorescu, Zarifopol, Stere etc, etc, criticul e pornit, nedrept, parțial.

În fine, la scriitorii recenți din tagma artiștilor puri se întrebuintează și subtile și adineal analize pur estetice. Procedeele și structura formală a operii sînt discernate cu o rară pătrunzime și acuitate. Așadar, integralism metodologic.

Informația, ca bogăție și variație, ia proporții grandioase. Dl. Călinescu «arată chiar o superstiție a culturii (cutare scriitor e cult, cutare e incult), pe care o confundă adeseori cu erudiția, pîrînd a neglija punctul de vedere al unei vechi observații după oare cultura e ceea ce rămîne după ce s-a uitat tot ce s-a învățat. Trebuie aplaudată această stimă, fie și excesivă, a informației față de invazia de ignari și semidocti care a invadat în ultimul timp numai pe bază de anarhie temperamentală arena culturii românești. Dar imensa știință a d-lui Călinescu tinde către ostentație, către un fel de parvenitism cultural, „de omni re ^icibiii”.

Vorbește din cînd în cînd — suficient-și nițel sigur de sine — de domenii în care s-a inițiat recent și puțin specific, din surse die a doua mină. Așa e cazul cu considerațiile filosofiilor hegeliene ori kantiene, cu fenomenologia lui Huisserl sau cu excursiile în filosofia lui Heidegger, Kierkegaard sau chiar Bergson. Cîteodată, la fel cu muzica, cu artele plastice, cu arta culinară, cu literatura germană...

i f

Terminînd cu aceste mici șicane, observații rapide făcute în treacăt, e cazul să ne întrebăm dacă diversele elemente ale acestei mărețe și monumentale simfonii ideologice care e *Istoria literaturii române...* sînt legate de cimentul vreunei ideologii sau al vreunei „Weltansohnung”. Dl. Călinescu a scrutat și a azvîrlit în fond judecăți de valoare asupra întregii culturi românești, cu toate domeniile ei. E firesc oa criteriul valorifioator să fi pornit de la o atitudine de ansamblu.

^

Folosind caracterizările sale permanent istorice, trebuie să spunem că dl. G. Călinescu e un produs — în ce privește formația sa — al perioadei 1920—1930. Personalitatea sa, una din cele mai bogate din toată istoria culturii noastre (analogia te duce ou gîndul către Iorga, Hiasdeu, Maiorescu, Stere), abundența sa creatoare se lasă greu încadrată în tiparul îngust al mentalității de epocă.

m

Totuși, nimeni nu se poajte feri de stilul vremii și al generației sale. Intre 1920—1930 a dominat în lume și în România mentalitatea antiraționalistă, antidemocratică, naționalistă. Atunci au învățat pe alții V. Pîrvan, L. Blaga, Nae Ionescu. Cu sau fără voia lui, G. Călinescu e elevul ori colegul acestora. Speculațiile intelectuale îl lasă rece. „Ideile” i se par lucruri secundare. Întrebuintează rar și fără plăcere raționamentul discursiv și dialectica. Înclină către autoritarism și ideea de ordine. Peste tot, caracterul rasist e indicat oa un criteriu ori ca o explicație. Concluzia finală a cărții e dedicată — ca ultimă sinteză — specificului național. Spiritul xenofob și rasist e mereu întrebuintat. Chiar cînd, din motive personale și pe unele aspecte, polemizează cu gîndiriștii, cu Nae Ionescu, preferințele sale merg cu filosofii de neliniște ale lui Pîrvan și Blaga.

jl

w

I

Literatura lui O. Goga obține locul de frunte. Prin obligațiile sale oarecum profesionale, e contaminat și de concepția sau metoda estetică. Dar aceasta nu formează fondul său sufletesc, care rămîne acela al unui mare scriitor barbar, cu temperament acivilizat, neîngrădit de frîne și convenții, sălbatec, dezordonat.

Literatura sublimă constituie prin ea însăși, pentru el, o valoare, și cei care n-au această vocație sînt priviți cu indulgență ca infirmi. Alte preferințe merg către litera-

tura dionisiacă, de vitală abundență, către literatura rabelaisiană. Cu o asemenea fire și cu asemenea influențe, el n-are decît posibilități relative de adeziune la lumea valorilor din familia opusă. E de la sine înțeles de ce Maiorescu și Zarifopol trebuie să-l scoată din fire.

De aceea, toată vîlva celor care-l combat azi pe motive naționale e absurdă, injustă. Ea e dusă ori de nemulțumiți pe chestiuni personale, ori trebuie interpretată ca „une querelle de familie”.

**Istoria literaturii române...** e o carte mare în sensul larg al cuvîntului, un monument al culturii românești. Genul ei e „sui generis”. Nu poate fi determinat, dar se impune cu o puternică fizionomie proprie. Talentul de scriitor îl indică definitiv printre primele rînduri ale literaturii noastre. Portretele, unele analize — aceea a lui Sadoveanu, atmosfera conferințelor lui Iorga, a lui Goga, Eminescu, Topîrceanu, Rebreanu, Arghezi și cîte altele —, bogăția infinită de observații, de caracterizări scilicet, spiritul, ironia, pătrunderea psihologică, bogăția informației, a punctelor de vedere depășesc superb și de departe insuficiențele și lacunele. Ele fac parte din natura fatală a creațiunilor omenești de mare calitate, unde eroarea și detaliul, ele însele, sporesc energia creațiunii și originalitatea de configurație a operei.

1941

#### UN PORTRET AL LUI TUDOR VIANU

Să judecăm în psiholog — cută profesională — trăsăturile principale care îmi par a caracteriza, printre atîtea altele, personalitatea amplă și complexă a amicului meu.

Ceea ce cred că se impune de la început, în prospețiunea primului contact al său cu un om, cu care ar face cunoștință întâia oară, adică ceea ce sare în ochi de la prima percepție e ceala ce aș numi **integralitatea** omului.

yș

T. Vianu e un om multiplu, dacă nu un om total. Cultura sa e vastă și plurală, curiozitatea sa e aproape universală. El e unul din cei mai tof onmați cîntunari ai noștri. Informație oare nu rămîne indigestă sub forma erudiției; ci trecută printr-un metabolism moral și intelectual care o asimilează unui stil personal, unei metode, unei forme de reacție și judecată, îi servește ca material dominat și utilizat de el într-o viziune proprie. Adîncind anumite și multiple domenii, el nu e niciodată numai un specialist. Cînd face critică sau istorie literară, el alunecă spre sinteze filozofice; cînd studiază o problemă de lingvistică, o colorează cu exemple literare și estetice; cînd abordează o problemă de filozofie, introduce în considerarea ei elemente vii, concrete, luate din trăire și din viață. Cunoștințele sale variate se ajută interdependent. E greu, cînd îl cunoști, să nu te gîndești, cu toate deosebirile istorice, la umaniștii Renașterii, dar mai ales la concepția de viață goetheană.

jp  
f

§

y.

Fără a pierde contactul cu ambianța căreia îi consacră munca, T. Vianu și-a perfecționat de-a lungul vieții eul său, conștiința sa, căutînd în fiecare clipă, aproape tragic, să urce mereu treptele desăvîrșirii. El e dintre acei oameni pentru care o suferință sau o bucurie, o nouă carte, contactul cu un om nou, nu rămîn evenimente inerte, accidente trecătoare, ci îmbogățiri de experiență și mai ales noi instrumente pentru a percepe viața, oamenii, istoria, existența. Năzuința nepotolită către îmbrățișarea totalității și a ameliorării de sine e mereu prezentă în toate actele sale. Devotamentul său social, care e acela al unui om generos de stînga, apare tot oa o coordonată, ca o dimensiune a calității sale personale. Iubirea de oameni și de dreptate e un dar al perfecțiunii sale, nu o obligație docilă la imperative pe care nu le-a asimilat.

;

Să fim bine înțeleși. Oamenii care se dezvoltă mereu pe ei fac parte adesea din familia amatorilor, a diletanților, al căror determinism sufletesc se reduce la un fel de epicureism agreabil, voluptuos. Ei fac din existență un spectacol interesant, amuzant, de oare totuși sînt detașați. T. Vianu se cufundă adine, și adesea pînă la anularea persoanei sale, în existență. Tot ceea ce a întreprins el e profund onest, detaliat, insistent.

Cu aceasta., atingem o a doua caracteristică a lui T. Vianu, și anume seriozitatea. Am scris mai de mult câteva considerații asupra seriozității pe care am prezentat-o ca epuizarea totală, pină la capăt, a unei tendințe. Omul serios nu rămâne niciodată Da jumătate de drum, nu se mulțumește să „efleureze” um subiect, să alerge oa un fluture din floare în floare, culegând abia o parte a polenului. Întreprinderea trebuie să istovească o inițiativă. Sînt desigur oameni serioși în neseriozitate, având pe ultima totală. În această privință, T. Vianu e exact contrariul unui amator, din acei de tipul M. Barres, de pildă, cu al său „culte du moi”, care zboară pe întinse suprafețe, fără să culeagă nimic temeinic.

Acest om, animat de simțul integralității, când se aplică la o materie de studiu, se transformă, deodată și fără să se lîmilteze la fruntarii închiise, într-un specialist. Sarcina sa devine o realizare etică, o datorie completă de împlinire. În multe din cercetările sale se pozate desprinde aproape un sens dureros al căutării, o suferință decentă, bine mascată a 'piedicilor și a obstacolelor oare se opun adevărului, care opresc pătrunderea absolută a enigmei de dezlegat. El studiază întotdeauna ansamblul, considerând părțile care-l compun. El amintește de cunoscuta declarație a lui Fustei de Goulange : O viață de analiză pentru o oră de sinteză. Desigur, durata primului procedeu trebuie mult scurtată, deoarece T. Vianu e un filozof și nevoia unei concluzii globale sau a unui scop ascuns sub diferite înfățișări îl împinge mai repede către sinteză. T. Vianu este înainte de toate un om extrem de conștiincios. Mare profesor, el nu și-a neglijat studenții, opera sa pedagogică, împărtășirea adevărului.

Scriitor, totdeauna interesant, cu un stil prestigios și puțin abstract, el n-a recurs la paradoxe ieftine, nici la focuri de artificii, nici la strălucire formală, gratuită. De aici aureola de respect de care e înconjurat.

Tot așa trebuie privită obiectivitatea sa, inumana sa obiectivitate, pentru care nu există nici resentimente, nici porniri admirative. În locul pamfletelor sau al panegiricelor, el a preferat totdeauna analiza minuțioasă a fenomenului în mecanismul său. De aici, câteodată, dificultatea sa de optare. Când i se întîmplă să devie parti-

zan, el adâncește mai întîi condițiile. Acest „doute methodique” îi dă însă judiciozitatea sa și motivele legitime ale adeziunii sale. Ezitarea e desigur lungă, dată fiind varietatea aspectelor pro sau contra. Odată hotărît însă, se poate conta pe fidelitatea și loialitatea sa.

Toate aceste remarcabile virtuți ar putea să apară fade, searbede dacă n-ar fi colorate de o tonalitate afectivă, *simțul patetic al existenței*. Gustul pentru insignifianță, e, desigur, o trăsătură de civilizație târzie și rafinată. Cehov sau Jules Rienard sînt atenți la microcosm. Ei sînt preocupați de infinitul mic. Totuși interesul pentru cotidian, pentru aniodiln poialte alduce ia miopie sau de^a dreptul la meislohinărie.

În cele mai mici detalii T. Vianu descoperă o semnificație grandioasă. Mentalitatea noastră neglijează sublimul. Efectele ^guduHtoare, uriașle sînt mastoate de vialul detaliilor. Ele ne apar, fenomenal, fără sens ultim. Pentru omul de știință, nedublat de filozof, întîmplările apar dezbrăcaite de adânci indicații, de îngrijorătoare simptome. Pasiunile 2@uduitoare, contradicțiile sfâșietoare, „pointa” filozofică rălmîne prezentă. T. Vianu nu vede fenomene indiferente. El îmbracă lumea ou semnificații de mari dimensiuni. Teimpenamentul său e, prin excelentă, baroc. Autorii săi preferați sînt acei care tratează marile antinomii : Shakeispeare, Dostolevski, Ibsen. T. Vianu, a fost acuzat, pe nedrept, a avea înclinări către tehnicitatea formală în artă. Nimic mai inexact. El e un estēt al conținutului ideologic, eroic, al efectelor zguduitoare, al sublimului conținut, pitit în fapte banale. Evident, îi repugnă grandilocvența goală, dar îi plac marile procedee dramatice.

De aici poate și aspectul său solemn. E așa de împregnat de deea ce e măreț, important în fireia lucrurilor, încît această s-a transpus pînă și în expresia, în mimetica sa.

Mi-aduc aminte și acum de intrarea sa gravă și impunătoare în sala optsprezece a Facultății de litere, aoum patruzeci de ani, cînd l-am văzut întîi. Era un adolescent convins adânc de importanța sa, grav, plin de demnitate ostentativă. Solemnitatea a ajuns la T. Vianu un re-

flex postural. Ținuta să fizică nu permite nici o familiaritate, nici o amenitate jovială ori frivolă. E un om care impune. Cursurile sale sînt ținute în picioare, într-o deplină atitudine profesională, aproape sacerdotală.

Astfel, el umple universul cu tendințe, ou concluzii mărețe, pe care le găsește pretutindeni și le trăiește ca atare. Nu veți găsi în operele sale nici o urmă de scepticism, de relativism, de glumă facilă, de spirit ușor. Evenimentele sînt considerate totdeauna importante dintr-un anumit punct de vedere. T. Vianu e un povestitor plin de umor. Dar în dtosul anecdotei se furișează totdeauna o concluzie filozofică. Nimic nu se prezintă simplu, direct, ci totdeauna indicativ. Lucrurile care se perindă înseamnă de obicei, pentru el, ceva mai mult decît simpla lor aparență. De aici o anumită preocupare dramatică, sub „specia theatri”, spectacolul patetic trecând înaintea altor înfățișări.

1956

#### MIHAIL SADOVEANU

Mihail Sadoveanu ne-a părăsit pentru totdeauna, într-o blândă zi de octombrie, ca timbrul întregului său Iris, oa negura ușoară și dulce care plutește în acest anotimp pe valea Moldovei. Va fi fost, desigur, o mare durere nu numai pentru oameni. întreaga făptură a firii, pe care acest măreț oîntător al naturii a cuprins-o cu un uriaș panteism în toată opera lua, a trebuit să plîngă. Ceea ce a rămas după dispariția lui în sufletele noastre seamănă cu o pădure pustiită, părăsită de viersul păsărilor, toamna, tîrziu. Cînd într-o familie pleacă pentru vecie cîte unul care a încîntat-o, a ajutat-o să înfrunte amărăciunile și decepțiile vieții, plutește în casă un sentiment de amputare. Acum, întregul nostru popor e ca o familie greu încercată. A plecat dintre noi blîndul frate al tuturor, cel care ne consola, ne îmbărbăta, ne ajuta să trăim.

490

Caracterul „uriaș” e prima trăsătură a operei sale. Nu numai cantitativ — o sută de volume —, dar mai ales comprehensiv, scrisul său ouprinzînd toate aspectele, toate înfățișările sufletului nostru autohton. Căci Sadoveanu a fost, fără îndoială, cel mai național scriitor al nostru. Creangă ne-a redat un anumit țaran, nu pe toți; Caragiale a prins duhul și comicul burgheziei noastre; Eminescu, cuprins de fiorul trecutului nostru, l-a încadrat, totuși, într-o concepție metafizică abstractă. Sadoveanu e cel mai autentic erou al tuturor durerilor și bucuriilor noastre, din orice tagmă am fi. Dar, mai ales, a prins în pagini concrete și melancolice fondul permanent al omului nostru simplu. El a ales în opera sa acele categorii de oameni în care caracterul național e cel mai veridic, plin de o putere de conservare, dar și de devenire mai mare în durata anilor. Țărănimea și alte categorii patriarhale, mai aproape de natură, au o tendință de conservare mai puternică. Dacă o conștiință scrupuloasă s-ar fi întrebat înainte de Sadoveanu după ce caractere clare se poate recunoaște psihicul poporului român, sarcina n-ar fi fost așa de ușoară. Simțim cu toții ceea ce e propriu al nostru, dar am fi putut-o spune cu greu. Mihail Sadoveanu ne-a înfățișat portretul. Omul acesta fundamental și nealterat trăiește aproape de natură. Nu lipsește, astfel, din opera lui M. Sadoveanu ambianța de viață a omului, natura specific românească. Pot fi în multe părți peisaje asemănătoare, dar identice nu se găsesc nicăieri. Șesul și balta Dunării, văile molcome ale rîurilor moldovenești, muntele cu misterul brazilor funerarilor au o tonalitate mai crudă ori mai sumbră a culorii, o densitate de viață particulară, un aer mai vapoasă ori mai lichid, un fel de vivacitate specială a vegetației, cu păsări de iun glas special, atîtea imponderabile oare deosebesc un pămînt de altul. Am scris altădată că „natura” în opera lui Sadoveanu nu e natura plastică, neînsuflețită, picturală, ci natura umană, natura istorizantă, prefăcută și modelată de om și de istorie.

Cîntărețul neîntrecut al datinilor noastre naționale ne-a părăsit acum. Ne simțim, fără el, mai singuri. Căci el a exprimat mai mult ca oricare altui particularitatea, specificul nostru. El a înțeles și ajutat și ultima noastră

1  
1

491

hotărîre : aceea de a construi socialismul. Și aici ne-a stat aproape, ne-a fost animator și sfătuitor. Cel mai național scriitor a mers în fruntea ideilor internaționaliste. Ne-a arătat cum aceste două tendințe se ajută și se ocomplexează. Continuând sinteza valorilor naționale și universale, îi vom servi fidel opera. Pe această cale vom obține consolarea de a-l fi pierdut.

1961

#### CÎTEVA OBSERVAȚII ASUPRA OPEREI LUI CARAGIALE

Nu sînt puțini criticii literari care s-au preocupat de problema perenității operei lui Caragiale. Pe vremuri, E. Lovinescu se înscria în numărul aceluia care pretindeau că opera lui Caragiale, tratând o anumită fază a istoriei noastre, cu tipuri dintr-o anumită categorie, e caducă și va scădea oa interes odată cu dispariția clasei sociale care a inspirat-o. Schimbarea moravurilor va duce după ea Îmbătrânirea și iniactualitatea acestei opere.

Astfel de considerații sînt lipsite, după mine, de orice fundament. Principiile materialist-istorice ne dau o altă interpretare. Toate operele literare ale lumii au fost scrise într-un anumit moment istoric și în cadrul unor mentalități de clasă. *Iliada* și *Odiseea* au apărut în cadrul sclavagismului elen și conțin o prezentare a acestei lumi cu mentalitatea și moravurile ei. *Don Quichote* e o relatare a decadenței feudale spaniole, cînd nobilimea de-acolo, lipsită de funcțiile ei economice, înfățișa o perioadă de decadență. Eroii lui Rabelais indică începuturile de formare a clasei burghize în Franța. Și așa mai departe.

Deși aceste regimuri de clasă, oare formează cadrul operelor menționate, au pierit, interesul pentru ele e încă actual. Poate susține cineva că *Război și pace* s-a dezactualizat? Eroii principali ai lui Tolstoi sînt luați din lumea feudală rusă de la începutul secolului trecut. Și totuși, romanul lui Tolstoi se citește cu același imens interes și e considerat ca una din cele mai mărețe crea-

țiuni epice ale literaturii mondiale. Ambianța socială și anumite comportări sînt legate de un anumit moment istoric. Dar, sub el, funcționează o serie de trăsături caracterologice, oare sînt ale naturii umane în general și care se schimbă cu mult mai lent. Cașavencu sau Trahanache se poartă oa niște eroi ai alegerilor de altădată. Dar ei manifestă sub aspecte de timp și clasă anumite oaracteristici psihice : o anumită afectivitate, o anumită voință, o anumită imaginație care aparține structurii psihice umane, de viață dacă nu eternă, în orice caz, de lungă durată. Deși sînt separați de cîteva secole, Avarul iui Moliere și Pere Grtasmdet al lui Biallzac conțin trăsături comune de Caracter. Ei reacționează în medii deosebite, dar conțin trăsături caracterologice asemănătoare, dacă nu identice. Peste cîteva decenii, cititorul ori spectatorul se vor bucura și amuza ca și acum de comportările lui Farfuridi ori Agamiță Dandanadhe.

Șf

Caragiale e apreciat pentru realismul critic ar personajelor sale, așa de specifice, încît — cum s-a spus — „fac concurență actelor de stare civilă". În adevăr, nimeni în literatura noastră nu a descris corect tipuri mai autentice caracteristice, copiaite după /exemple vii din societatea timpului său oa marele nostru prozator. Ele sînt luate din toate provinciile țării noastre : Chicoș Rostogan din Ardeal, frianțuzitul general Gregorașdo din Moldova, coama Luxița, moașa mincinoasă, Amicul X din lumea politicianistă buouresteană etc, etc.

î

Acestui merit Caragiale ina adăugat ca scriitor și altceva : *inventivitatea comică*. Comical e o categorie estetică. El presupune anumite legi psihologice și prezintă o serie de calități ierarhice ca și tragicul și sublimul. Moliere sau Swift au excelat în această privință. Caragiale,

i»

nu e numai un satiric. E un creator de situații comice. Cînd preotul, care așteaptă în anticamera unui avocat, scoate din cizme un țîr pe care-l frăgezește bătîndu-l cu bustul lui Cicero, luat de pe masa avocatului, acest episod conține o esență comică, indiferent de satira socială care o implică. Caragiale e unul din marii comici ai literaturii universale.

\  
J

|

Din punct de vedere al epocii biciuite, Caragiale se așază în același loc ca și Balzac. Și acolo, ca și aici, e vorba de începuturile capitalismului. Cu deosebire numai că lumea lui Balzac e ceva mai veche, capitalismul în Franța începînd din secolul al XVIII-lea. El însă nu ajunge la putere pe deplin decît în perioada lui Ludovic Filip. Atunci se înjghebează din plin capitalismul financiar. E perioada lui Guizot, ou îndemnul său „enrichissez-vous”. La noi, Brătianu, după ce a trădat idealurile revoluției în 1848, își îmbogățește partizanii intimi din bugetul statului.

Totuși, Caragiale rămîne un mare autor vesel. Lumea lui e ridiculă, în timp ce eroii lui Balzac sînt siniștri. E o deosebire în primul rînd de temperament și de punct de vedere. Caragiale e un mucalit, desigur. El vede lucrurile sub prisma ridicolului și face haz de aceasta. Balzac e sumbru. Dar mai sînt pe lîngă acestea și motive obiective.

În Franța, burghezia devenise o clasă puternică încă din secolul al XVIII-lea. Ea exista ca atare, avea o ființă reală, reieșită dintr-o evoluție lentă și oarecum organică. La noi feudalismul se menține încă mult după 1848.

Bergson a dat o definiție rîsului ca fiind „o manifestare mecanică aplicată pe o realitate vie”: „du mecanique plaque sur du vivant”. Caragiale a surprins modul în care burghezia românească simula atitudinile și conduitele „democrației” și afișa idealurile „revoluției” pe fondul unei desăvîrșite complicități de interese cu vechea oligarhie, al unei crunte exploatare a maselor muncitoare și al unui dispreț absolut față de realele revendicări politice ale poporului, Caragiale a înfățișat acest contrast al societății române de la 1880. El nu putea decît să rîdă. În timp ce eroii lui Balzac sînt de o ferocitate sinistră, ferocitatea eroilor lui Caragiale este îmbrăcată în ridicol, fiindcă eroii săi afectează adeseori atitudini și conduite în flagrantă contradicție cu reala lor fizionomie și mentalitate de clasă.

S-a pus întrebarea dacă Caragiale prezintă în opera sa vreun erou pozitiv. Unii cred că un astfel de tip se poate găsi printre eroinele femei, de pildă coana Zoița

din *Scrisoarea pierdută*. La o analiză mai adîncă se poate vedea că femeile lui Caragiale sînt ființe simple ori primitive. Un ușor vâl de ironie le înconjoară, atunci cînd nu sînt ridiculizate de^a dreptul. Printre eroii bărbați oarecare indulgențe găsim în figurile de țărani ori un început de simpatie pentru Leiba Zibal din *Făclie de Paști*. Ibrăileanu mi-a povestit odată că, sfînd de vorbă cu Caragiale despre personajele sale, el i-a spus despre Cațavencu: „îl urăsc, mă”. Altădată, privind peisajul care se întinde vederii de pe dealurile Pașcanilor înspre mînăstirile din Neamț, i-a spus: „Frumoasă țară, mă, dar țara, nu păduchia de pe ea!”.

Motivul e, desigur, în primul rînd, temperamentul de satiric și de autor comic al marelui nostru prozator. El iubea rîsul și căuta ridicolul. Dar rîsul e îndeobște o critică socială, o atitudine de pedeapsă și de sancțiune. Caragiale nu putea suferi burghezia în oare trăia. Cînd simpatiza cu cineva, el n-o spunea. Se mulțumea să tacă. E totuși interesant că singurele categorii sociale pe oare nu le-a persiflat sînt țărani și muncitorii. În broșura sa, 1907. *Din primăvară pînă-n toamnă*, unde se arată mai bine atitudinea sa socială, el manifestă direct simpatie pentru aceste două clase. Era firesc atunci ca pornirea firii sale să se îndrepte împotriva regimului social care încuraja exploatarea. Avea deci dreptate Ibrăileanu cînd apropia critica socială a lui Caragiale de aceea a socialiștilor.

1962

#### ION MARIN SADOVEANU

Așezat la masa de lucru, cu ochelarii pe nas, cu fruntea sprijinită pe o carte deschisă — astfel l-au aflat pe Ion Marin Sadoveanu, ieri dimineață, cei cîțiva prieteni care au pătruns în apartamentul lui de bătrîn solitar, alarmați de o tăcere prelungită, după multe apeluri telefonice. Murise cu cîteva ore înainte și se poate afirma,

fără nici o hiperbolă, că a murit așa cum a trăit, cu cartea în mână, -cu condeiul pe hârtie — muncind. A fost un mare muncitor, tăcut, disciplinat, tenace, iubindu-și atât de mult munca, încât, în public, ca și în singurătate, îi dădea înțelesul unei misiuni solemne, al cărei spirit și al cărei stil învăluiseră și impregnaseră comportarea lui de fiecare clipă — mereu elegantă, ceremonială, plină de o solemnitate neobișnuită.

Ion Marin Sadoveanu face parte dintr-o generație care a avut de îndeplinit o misiune importantă în istoria culturii române: din generația care, după primul război mondial, a luat asupra sa introducerea culturii noastre în circuitul unei problematice contemporane universale, în atmosfera unei actualități de plan mondial. Misiune care — desigur — nu putea da roade decât pe calea unei îmbogățiri a tradițiilor realiste și progresiste ale culturii noastre în achizițiile gândirii moderne și, mai ales, prin legătura cu problemele istorice cele mai noi ale poporului nostru. O asemenea misiune, a cărei îndeplinire nu putea fi decât rezultatul unei concepții științifice asupra artei și culturii, nu se putea săvârși de către o intelectualitate de formație burgheză și ruptă de adevărurile clasei muncitoare, decât cu multe și întortochiate căutări și, uneori, cu prețul unor dureroase rătăcirii și erori.

Ion Marin Sadoveanu a fost unul dintre numeroșii intelectuali ai acestei căutări, și unul ale cărui căutări au fost mai dificile, mai ocolite decât ale altora. Tocmai de aceea, deși a fost un om cu talent multilateral — poet, dramaturg și prozator epic —, deși a avut marea capacitate de muncă pe care am pomenit-o mai sus —, opera sa din toată această epocă de peste douăzeci de ani e relativ redusă: un volum de versuri, *Cîntece de rob*; trei drame, *Anno domini*, *Fiul* și *Molima*, la care trebuie adăugată, evident, activitatea lui din presa literară, aceea de cronicar literar și teatral, de eseist și istoric al teatrului, oare a umplut, la acea epocă, vreo două volume. Producție deosebit de promițătoare sub raportul talentului și formației intelectuale, dar șovăielnică din punctul de vedere al concepției și al perspectivei istorice. Abia în anul 1944 Ion Marin Sadoveanu dă la iveală o

t operă majoră, romanul *Sfîrșit de veac în București*, a cărui viziune complexă critică în analizarea fenomenelor de destrămare a boierimii feudale sub presiunea neiertătoare a burgheziei, a cărui forță evocatoare de atmosferă, moravuri și chipuri de epocă au decis situarea autorului în primele rînduri ale prozatorilor realiști-critici ai generației sale.

^ Cu *Sfîrșit de veac în București*, Ion Marin Sadoveanu a afirmat nu numai marile calități ale maturității sale literare, ci și pornirea pe un drum nou, pe oare el se va afirma mai ales ca prozator: e drumul unui realism din ce în ce mai larg al evoluției sale spre realismul socialist, adică spre situarea din ce în ce mai riguroasă în perspectiva legilor istorice oare determină procesele cele mai intime ale conștiinței omenești. Pe acest drum, el face un pas înainte cu romanul *Ion Sîntu*, continuare ciclică a romanului *Sfîrșit de veac în București*, în care atacă problema acelei intelectualități a burgheziei care avea să-și spună cuvântul în perioada dintre cele două războaie. E însăși intelectualitatea din oare a făcut parte Ion Marin Sadoveanu, cu speranțele ei, cu erorile și prăbușirile ei, apoi cu înălțările pe care i le favorizată noua eră istorică începută în țara noastră, odată cu prăbușirea burgheziei și instaurarea regimului de democrație populară. În acest moment în oare l-a surprins moartea, Ion Marin Sadoveanu lucra la cel de al treilea roman al ciclului, și e o mare pierdere pentru literatura noastră că el nu a apucat să-l ducă la capăt: cu marea stăpânire a meșteșugului la oare ajunsese, cu vastele cunoștințe și experiențe de viață pe care izbutise să le topească în sinteze literare pline de adâncime și autenticitate, nu încapă vorbă că acest ultim roman ar fi fost un document de seamă asupra unei probleme și a unei epoci dintre cele mai complexe și mai interesante ale istoriei noastre moderne.

\* Ca un fel de exercițiu al *muncii sale cu istoria*, Ion Marin Sadoveanu a scris între timp un roman deosebit de interesant, romanul *Taurul mării*, evocare a luptelor populare din apusul Histrie a Dobrogei — carte care adaugă o valoare certă la capitolul încă destul de sărac, în literatura noastră, al istoriei trecutului îndepărtat.



Opera literară a lui Ion Marin Sadoveanu este relativ redusă din punct de vedere cantitativ și aceasta se explică prin mai multe motive. În primul rînd, prin marele său scrupul intelectual, care îl făcea să studieze îndelung și minuțios materialul tratat. Cărțile lui au un substrat și o densitate de cultură pe care puține opere le au și care se datorește adevăratei erudiții pe care o posedă în mai toate domeniile umanismului — de la filosofie și istorie, pînă la artă. A fost un mare cărturar, un adevărat savant al literaturii, și aceasta s-a reflectat totdeauna în forța intelectuală a scrisului său.

În al doilea rînd, Ion Marin Sadoveanu a sacrificat foarte mult din timpul și efortul consacrat creației literare, pentru o neobosită activitate de animator, propagator și organizator cultural. A fost un activist al artei, redactor de reviste, fondator de societăți culturale, pasionat de teatru, căruia i-a închinat foarte mulți ani de muncă intensă, fiind director al Teatrelor și director al Teatrului Național. Multe din progresele neștiute, din ameliorările de fiecare clipă ale acestei arte, prin excelență populară, i se datoresc lui, dragostei și muncii lui neobosite. De treizeci de ani încoace, Ion Marin Sadoveanu a desfășurat o neobosită activitate de conferențiar și, punînd în aceasta un talent de vorbitor ales — elegant, spontan, limpede —, conferințele lui au fost printre cele mai populare și cele mai căutate. În fiecare lună venea la televiziune pentru un curs de istorie a teatrului universal, și nu sînt, cred, nici puține săptămîni de cînd mii și mii de spectatori l-au ascultat cu aceeași atenție și simpatie, neștiind că-l ascultă și-l văd pentru ultima oară.

În sfîrșit, Ion Marin Sadoveanu a fost un harnic traducător, mai ales de literatură dramatică. Literatura noastră îi datorește traduceri strălucite din Shakespeare, Goethe, Schiller, Kleist, Hebbel, Grillparzer și alți mulți, traduceri de adevărat poet și de mare mînuitor al limbii

noastre literare. Ca și în creația sa, el mai lasă neterminată încă, în manuscris, traducerea faimoasei opere a lui Thomas Mann *Muntele vrăjtit*, și e încă o pierdere pe care moartea sa o provoacă în bilanțul muncii noastre literare.

A fost un scriitor de mare talent, un intelectual de vastă stăpînire a culturii, un muncitor pasionat pentru idealul unei culturi românești din ce în ce mai bogate, mai strălucitoare. Opera și viața lui sînt un exemplu de abnegație intelectuală, care va valora întotdeauna.

1964

LITERATURA STRĂINĂ

## DIRECTIVE ÎN LITERATURA CONTEMPORANĂ

S-a repetat pînă la saturație, de la Bonald încoace, că literatura e expresia societății : formula a fost așa de fericită, că au repetat-o în ecouri unanime criticii literari, manualele de școală, pînă și dicționarele.

Sociologia literaturii e însă capricioasă : se amuză nesocotind evidențele. Cine ar putea răspunde pentru ce secolul violenței au creat literatură idilică, iar epoci pașnice, romanul istoric ? Pe timpul regalității burgheze, a „regelui cetățean”, între 1830—1840, dînd societatea însemna maximum de cumințenie prudentă, a înflorit literatura ultra-romantică.

S-a corectat atunci că nu literatura e expresia societății ci judecata contemporanilor asupra acesteia, adică critica literară și formula gustului public într-un moment dat. Astfel îndreptată, formula e, desigur, mult mai acceptabilă.

Cu toate acestea, de cele mai multe ori, literatura completează ceea ce lipsește societății, compensează lacunele, stabilește echilibrul aspirațiilor. În acest sens, numai literatura poate oferi primul simptom al modificărilor ce se așteaptă, numai ea poate clarifica dezideratele sentimentale informale, confuze încă, ale unei societăți care se dorește altfel de cum este — și atunci literatura, strigăt utopic către balsamul viitor, oa o reacțiune puternică, intră în conflict ou tendințele majoritare ale actualului istoric.

Dacă n-ar fi așa, literatura europeană a războiului ar fi cîntat peste tot poezia violenței, imperialismul năpraznic și voința oarbă de a învinge. Totuși, nimic din toate acestea.

Din mijlocul măcelului s-au ridicat glasuri de o blîndețe nespusă ; în acompaniamentul gurilor de foc și mai presus de ele s-a desprins, invincibilă, speranța odihnitoare în bunătatea omului.

Astfel, peste tot literatura, în loc să rămâie omagiul fotografic în care realitatea satisfăcută își oglindește suficiența, a izbucnit ca o rugăciune dornică de noi idealuri.

Și dacă e așa, atunci încotro se îndreaptă privirea societății noastre' strivită de ultimile violențe ?

Într-o pagină din corespondența lui Charles-Louis Philippe stă scris următoarele : „Timpul dulcегăriei și al diletantismului a trecut. Acum ne trebuie barbari.” Iar Andre Gide comentează astfel această observație : „Cred că acesta e strigătul ultim către care tinde adevărata cultură, oare, oricum, nu-și poate găsi ultima perfecție decît sacrificîndu-se pe ea însăși”.

Nici pe timpul lui Rousseau nu se punea vorba astfel; nici atunci n-am fi putut găsi un mai mare dispreț pentru artificialitatea intelectualismului sau pentru fatuitatea culturii.

Acuitatea critică care a exasperat nervul contemporan pînă la producerea aceluia geniu monstruos oare e Anatole France desigur că înseamnă ultima etapă a forței anarhiste, catastrofale, absurde, ce conține gîndirea omenească atunci cînd se giîndește, se depășește și se neagă pînă la sine.

Ascensiunea critică intelectualistă e istovită.

Individul contemporan înăbușit de complexitatea vieții, de cerebralitatea aproape exclusivă a relațiilor, își simte pașii șovăitori.

Să se gîndească oricine la condițiile sociale ale vieții de acum o jumătate de veac : individul urma o viață pașnică, săracă în senzații, urma profesia tatălui și profi-

f ta de toate relațiile create în mediul său de generațiile anterioare. Azi e greu să găsești pe cineva oare să nu se dezrădăcineze, să nu facă salturi de la clasă la clasă, să nu-și pregătească cu greutate cariera. Exodul de la țară la oraș complică din ce în ce concurența vitală.

» Vîrsta fericirii sau cel puțin vîrsta în care se atinge oarecare tihnă sufletească s-a strămutat de la 25 la 40 de ani. Și odată ajuns aici, individul e obosit, deprimat, nesatisfăcut. De aici amărăciunea intelectuală turnată în ironie, de aci consolația în arta ideologică oare să-i teoretizeze oarecum insuccesul. Contemporanul nostru e obosit. Strigătul unanim, e : înapoi la natură, la simplitate, la instincte.

Afară de aceasta, nici o epocă n-a însemnat mai multe falimente ale idealurilor propuse de mintea omenească : falimentul revoluției sociale, falimentul înfrățirii popoarelor, falimentul păcii universale.

† Cînd setea de devotament solidarist e sfărîmată, individul revine la sine cu o sălbatică poftă de viață ordinară. Cinismul exaltat pare paliativul cel mai indicat pentru dezamăgirile brutale. Se cere atunci simplificarea vieții, preamărirea instinctelor, simpatia pentru lucrurile mici, disprețuite, ignorate.

Andrei Bolkonski, eroul din *Război și pace*, după trădarea Natașei, nutrea un dispreț desăvîrșit pentru lucrurile făcute artificial și dorea o revenire la „sfînta natură” absurdă și sinceră în același timp.

Societatea europeană dinaintea și de după război e în aceeași situație sufletească.

În Rusia, Artzibașev în *Sanin* și mai ales în ultimul său roman *La ultima limită*, ne învață cum se poate trăi fără societate, fără morală, fără estetică, avînd drept fir conducător doar grandoarea stranie a poftelor instinctive.

În Germania, teatrul unui *Frank Wedekind* sau *Herbert Eulenberg* ajunge la aceleași concluzii. Romanul *Pan* al lui *Knut Hamsun*, care s-a bucurat de un așa formidabil succes, e povestea unui expatriat care trăiește într-o colibă izolată pe țărîmul mărilor nordice, hrînindu-se cu rădăcini, cu ierburi și cu vînat și avînd drept societate prietenia cînelui său.

Jean Christophe a lui **JR. Rolland** e un tânăr plin de viață, rău crescut pînă la moșie, naiv iremediabil, cu resurse bogate de optimism, preferind brutalitatea — ipocriziei și violența — politeței.

În Franța, *Francis Jammes* a împins simplitatea gusturilor pînă la platitudine. Și toată elita intelectuală a Europei selectează și gustă cu predilecție toate aceste produse. Nu e simptomatic aceasta? Dar mai e simptomatic ceva: dizgrația în oare a căzut în ultimii ani simbolul definitiv al artei intelectuale oare e Anatole France. Ascultați numai cîteva judecăți contemporane: „Anatole France e asemenea unui solav înlăntuit, care, în loc să sfarme lanțurile căpătînd libertatea, se amuză jucîndu-se ou ele” (R. Rolland). „Anatole France e delicios: știe tot, expune tot, e chiar erudit, dar tocmai pentru aceasta el e concluzia literaturii clare mioare” (Charles-Louis Philippe). „An. France e fin, elegant, inteligent. El e triumful și culmea eufemismului. Nu găsești însă la el închietudine. Îl epuizezi din prima dată... Nu cred în supraviețuirea celor asupra cărora toată lumea se înțelege în unanimitate” (Andre Gide : *Pretextes*, p. 167).

Se mai poate desprinde gustul literar al unei epoci și după predilecțiile cu care dezgroapă persoanele literare din trecut. Fiecare epocă are afinitățile ei electiv pentru trecut. Se știe ce cult nutreau literații de acum două decenii pentru Flaubert, Th. Gautier sau Wilde, reprezentanții artei rafinate. Azi, predilecțiile revin peste tot la Rousseau și Dostoievski, la Rabelais și la literatura burlescă. Se zice că Berlinul revoluționar nu gustă decît Bernard Shaw și H. Eulenberg.

— Oe poate crede din toate acestea istoricul literar? Că directiva actuală e o reacțiune necesară, dar provizorie. Cinismul e o sursă la care și-au potolit setea toate epocile dezorientate, dibuind sub hîrburile fetițelor răsurnate o nouă formulă de fericire. Cinismul e un provizorat cronic pentru toate crizele mari. E prietenul oropsit care se consultă numai cînd ești necăjit. Dar numai atît. Căci nimic nu dezgustă mai repede de viață decît pofta

> nemăsurată de a o trăi intens și violent. Și gustul pentru viață trebuie economisit. De aceea literatura contemporană nu e decît gestul enervat, dar trecător, al omenirii suferinde.

1919

I

## KNUT HAMSUN

Un geometru în ale artei ar putea clasifica literatura comparată contemporană în două mari capitole: literatura europeană și literatura nordică.

Pe cea dintîi o cunoaștem oa pe o rudă. De la pedagogia ei fecundă și-au clădit încetul cu încetul neolatiniia logica, morala, estetica lor.

Cum îți vine greu să privești spațiul altfel decît în limitele geometriilor ou trei dimensiuni, tot așa deprinderi ancestrale interzic intelectualilor moderni să priceapă arta altfel decît cu ochii școalelor literare franco-apusene. Astfel, cea de a d'oua, literatura nordică, rămîne în general literă moartă. Geografia literară privește ca excursiuni fantastice explorațiile care trec dincolo de marea Nordului, întotdeauna Stanley va fi mai simpatic decît Nansen. Seta nostalgică de fericire năzuiește către zilele pline cu soare, către mările hohotitoare de sunete și parfumiuri, nu către cețurile septentrionale mute, infinite.

Afară de aceasta, comoditatea obișnuinței își are vanitatea ei. Și orice vanitate se pretinde legitimată. De aceea, cîndva, Jules Lemaitre, pentru majestatea lenei intelectuale de pretutindeni, speriat de aportul literar al Nordului, a interzis tinerilor neofiți influențe dizolvante pentru bunul-gust, măsura și claritatea clasică.

Toată pasărea pe limba ei pier. S-ar putea zice că orice literatură moare înăbușită de propriile ei calități. Cînd bunul-gust ajunge manierism, cînd măsura ajunge lașitate, cînd claritatea ajunge platitudine, înseamnă că ultimul cuvînt s-a spus.

Se cunoaște entuziasmul cu oare a fost îmbrățișată literatura rusă acum trei-ipatru decenii tocmai pentru că gusul public era blazat.

Poate că acolo se amestecau și câteva motive de politică diplomatică așa de oportună pe atunci.

Revelația lui Ibsen însă nu poate fi bănuită de nimic. După el, facobsen, Bang, Bjornson au fost traduși chiar în Franța, șovina culturii. În Germania nici nu mai vorbim : lumea îi citește cu frenezie. Sînt edituri care nu editează decît nordici.

Astfel, treptat, sufletul european, trecînd peste vechi zăgazuri dogmatice, învață o nouă estetică, o nouă morală.

Punctul de vedere nordic e altul ; altele sînt moravurile, concepțiile, așiuniile.

În privința aceasta, cel mai reprezentativ tip e premiul Nobel de azi, Knut Hamsun.

Knut Hamsun e un primitiv cultivat. Asta înseamnă psihologiceste, că un astfel de individ poartă în el, toată viața, două suflete. Armonia totală a personalității e distrusă, în diferitele momente ale vieții, rînd pe rînd, cele două suflete, al barbarului și al mandarinului, își revendică drepturile. De aci lupta interioară, nehotărîrea, sfîsierea în contraziceri tragice.

Cîteodată fuziunea celor două suflete se înjgheabă provizor. Un început de echilibru se menține câteva clipe. Compromisul însă umilește : el e tot așa de aproape de lașitate ca și de înțelepciune. Atunci reacțiunea către natura primitivă apare imperioasă. Sufletul înăbușit își cere dreptul la viață teoretizându-și prin literatură neputința.

Pornit de jos, Knut Hamsun a primit atîta cultură oît poate tulbura o minte, fără s-o satisfacă.

Viața sa, de o varietate nefînchiptă, e odiseea unui dezorientat. Muncitor cu brațele, intendent, lucrător de căi ferate, gazetar, el amintește doar de Maxim Gorki. Oa și acesta, Knut Hamsun e un suspendat între două clase : între manuali și intelectuali. Goana lor către o valoare permanentă a vieții, cu renegările și revenirile ei, e semnul unui echilibru nestabil, unei lipse în unitatea sufletească. Psihologia aceasta a omului filtrează de obicei două mari caractere în opera scriitorului: un gust puternic pentru satiră, pentru polemică, izvorît din nevoia de ne-

gare a societății sau a culturii actuale, și o tendință către revenirea la natură.

Omul simplu oînd e necăjit face responsabilă societatea de necazurile sale ca și sălbatecul care, după ce se împiedică de o piatră, se întoarce și o lovește. Individul cultivat își face o consolație în a se învinui el însuși. Astfel, în primul rînd, disprețul lui Knut Hamsun merge către sine. Sub convulsiunile dureroase ale contrazicerilor, izbucnește plin de amărăciune rîsul. Observația interioară nu e decît o crudă viivisecțiune, confruntarea cu sine, o sfidare cinică. În această privință, *Mysterien* e romanul batjocoririi proprii.

De la sine satira pornește către societate. În primul rînd, vin meschinăriile cotidiene ale simplului burghez. Ascultați cum descrie neantul vieții acestora : „între resturi de alimente, de haine, între insecte și catehismul lui Luther, oamenii trăiesc în colibe suprapuse oare se numesc etaje. Mănîncă după trebuință, se urăsc zilnic discutând politică, se spală cu săpun parfumat, se uită în oglindă. Noaptea, cînd tună, înfricoșați cad în genunchi și citesc cu voce tare cartea de rugăciuni.”

Mai departe, filistinismul îngâmfat al artistului nu e mai cruțat : corupția jurnaliștilor, ridicolul clicilor de cafea, ardoarea dogmatică a fanaticilor puritani sînt trecute în revistă (*Neue Erde, Redacteur Lyngé*).

Peste tot, toate mediurile îl indispun. Pentru ratatul cultural mai e însă o scăpare : revenirea la natură. Cu aceasta atingem al doilea caracter al personalității lui Hamsun.

Cinismul e semnul unei dezadaptări de clasă sau de rasă. Diogene era un sclav de origină scitică vîndut unui nobil. Originea lui Rousseau se cunoaște de asemenea. Ca și înaintașii săi, Hamsun, dezgustat de țelul propus, se întoarce de unde a plecat. Și se întoarce încă și mai jos, fiindcă omul necăjit exagerează.

*Pan, aus Leutnant Glahns Papieren*, e romanul unei individualități solitare care alege viața de vîlnător sălbatec pe țarmul mării nordice. Trăiește într-o colibă alături de ciele său, de freamătul valurilor și al pădurii din spate. Nu cunoaște societatea, deci nici fabricațiile ei convenționale : conversația, estetica, morală. Societatea, însă, îi tri-

mite mesajul ei în persoana cochetei Eduarda. O dragoste enervantă, să-i zicem o dragoste sociologică, distruge calmul admirabil al faunului. Natura e învinsă și, după ce femeia pleacă, fiindcă femeile pleacă totdeauna, Pan, inconsolabil pe ruinele concepției lui de viață, neputând alege alta, se sinucide.

O raneună plină de satiră contra civilizației care l-a ademenit și o apologie a primitivismului : acestea sînt caractererele generale ale operei lui Hamsun. E însă atîta noutate în tehnica artistică, atîta filosofie nebanalizată, atîta psihologie delicată în acest scriitor, încît opera lui poate fi privită ca începutul unei arte nouă pe care nordul îl trimite în dar continentului sălcăuit.

După Ibsen, Bang, Selma Lagerlof, Knut Hamsun aduce cu el tiparele altor forme de viață.

Astfel, mentalitatea nordică se infiltrează încet, picătură cu picătură, în sufletul european ; cîntarea aspră a goelanzilor tulbură ca o chemare de fericire proaspătă frunțile încrețite. Sufletele împietrite de suflarea înghețată a logiceii'cer grație minții. Ele caută în adâncuri de inconștient împăcarea cu viața.

Atunci împărățiile fermecate ale vikingilor tresaltă la o viață nouă, rapsozii vechi întineresc cîntul magic al „Eddas” - urilor, iar pe continentul devastat, profeția apocaliptică că lumina va veni de la nord se înfiripă încet-încet.

1919

### JOHAN BOJER

Ga și Knut Hamsun, J. Bojer e norvegian. Arta lor e deosebită de a suedezilor Strindberg și Selma Lagerlof, ca și de a danezilor J. P. Jacobsen și Herman Bang.

Suedejii aduc cu ei mai multă artă în meșteșug, mai multe elemente cerebrale în temele lor ; danejii — mai multă poezie și spirit contemplativ. Norvegienii se caracterizează printr-o înțelegere a gravelor probleme metafizice și morale, printr-o intuiție pătrunzătoare a luptelor, a contradicțiilor, a minciunilor unui suflet. Viața interioară e împărăția lor. De acolo capătă măsura lucrurilor și înțelegerea lumii. Cînd pășesc afară din ei, vin cu criteriile gata ticluite, ou gusturi și nostalgii predestinate.

Se amestecă printre oamenii adevărați ca niște luneteci rătăciți, urmînd firul aceluiași vis pe deasupra și în ciuda realității. Vorba lui Amiel : „le paysage c'est un etat d'âme” li se potrivește de minune.

Cunosc puține date biografice despre Bojer, ceea ce desigur nu-i indiferent pentru înțelegerea operei și a personalității sale. Cum e vorba însă numai de notarea unor impresii, și nu de un studiu de istorie literară, se pot invoca circumstanțe atenuante.

Am auzit că e candidat la premiul Nobel ; că e cel mai gustat de franceji dintre nordici (i s-au tradus cinci romane) ; că are un succes imens în America, că a călătorit tot globul...

Sînt vieți care întrec o operă și sînt opere care întrec o viață. Ce viață bogată în tot felul de senzații e aceea a lui George Sand și ce săracă operă ! în schimb, mediocritatea unei plate existențe de provincial, fără variație și aventuri, ne-a dat opera lui Goethe.

În această privință, Bojer e din familia lui Goethe.

În fața vieții, scriitorul norvegian desfășură în primul rînd manifestările unui suflet adînc religios.

Înțeleg prin religiozitate un sentiment negativ de umilință și unul creator de adorație. Umlința reiese din surpriză, ca și adorația. Sufletul religios e complex. El nu poate improviza soluții simpliste ca să dezlege enigmatul existenței, el nu se poate satisface ou ipostazele provizorii ale comodității practice. În dosul lor, el bănuiește forțe multiple invizibile, care-și contrazic eforturile, își neutralizează voințele, își sfarmă aspirațiile. Din toate părțile, posibilități infinite ne amenință firea,

# T

din adîncuri de necunoscut cine ştie ce capriciu orb ne poate zădărnici ambiţiile.

Astfel, orice *religiozitate duce la o filosofie a hazardului*. Umilinţa reiese din conştiinţa infinităţii multiple a factorilor oare ne pot muta busola vieţii.

Această bogăţie anarhică de mobiluri şi de piedici, acest torent nezădărnicit de forţe care ne copleşeşte ne impune veneraţie. De multe ori, dragostea e o resemnare : resemnare în faţa neputinţii reacţiunii, care echivalează cu acceptarea benevolă a sclaviei.

Din toate ideile cîte preocupă pe Bojer, ideea hazardului mi se pare cea mai principala. El nu crede în cauzalitatea ordonată a universului.

Dispreţuieşte, oa în *La grande faim*, mecanizarea treptată a lumii. Un simplu detaliu : moartea prematură a unui om, oare îngroapă cu el secretul unei adrese, distruge existenţa unei mame (*Matemite*); o ambiţie simplă de amor propriu sfarmă o familie (*La puissance du mensonge*); prăbuşirea unui fiord îngroapă un întreg plan de reformă socială (*Unser Reich*). Peste tot, un detaliu trecător, o cauză infimă producînd efecte uriaşe. E tocmai definiţia ştiinţifică a hazardului..

Cu toate acestea, anarhia oarbă a întîmplării e supusă şi ea la anumite reguli. Sufletul religios are şi el logica lui. Adesea chiar un spirit de sistemă. Astfel s-au clădit mitologiile şi uriaşele metafizici religioase.

Johan Bojer nu crede numai în desfăşurarea oarbă a hazardului. Şi acesta din urmă poate urma căi bătute, şi el poate căpăta anumite deprinderi de a se determina totdeauna la fel. El se poate canaliza : *canalizarea hazardului e ideea de fatalitate*. Aplicarea unei sisteme în dezordinea întîmplării ne dă cea mai banală dintre conjecturile religioase : *destinul. Fatalitate şi destin* — iată cei doi poli ai gândirii religioase a lui Bojer. Din combinaţiile lor se explică absurdităţile, minciunile şi contrazicerile vieţii. Fără să creadă hotărît în existenţa unei forţe imanente, care înnoadă şi deznoadă aceste elemente, scriitorul norvegian o bănuieşte, atunci cînd ajunge, ca în sfîrşitul din *Das grosse Schneu*, la un pan-teism moral.

În faţa acestor forţe, bunăvoinţa individului e o miserabilă jucărie. Corectitudinea morală e inutilă, sfortarea voimţii — zadarnică, ca şi a eroilor din *Maternite*, din *La puissance du mensonge*.

Odată declanşată în primele pagini, acţiunea fatalităţii asupra unei existenţe merge agravîndu-se, convergînd către dezastrul total din ultimele pagini. În privinţa aceasta, romanele lui Bojer prezintă o simetrie de compoziţie clasică, bazată pe gradarea permanentă a efectului, către un ţel final dinainte întrezărit.

În *Maternite*, o fată care a păcătuit naşte într-o maternitate unde îşi părăseşte copilul. După ani, dragostea de mamă devine violentă. Îşi caută peste tot copilul, fără să-l găsească. O serie de escroci îi aduc copii străini, speculînd-o. După o odisee tragică, femeia îşi omoară bărbatul nevinovat şi se sinucide. În *Unser Reich*, un tînăr cu aplecări către rolul de reformator social e predestinat să nu reuşească. Astfel, locul pe care vrea să împrăştie nişte ţărani se prăbuşeşte în fiord şi îi îneacă ; un prieten pe care vrea să-l salveze se sinucide din cauza lui etc. Şi toate temele la fel.

Peste tot, ceea ce cu un cuvînt trivial s-ar putea numi filosofia „ghinionului”.

Fiinţa omenească e o marionetă mişcată de sfori necunoscute. Voinţa lor, sărman gest de grandomanie, se împotrivesc o clipă, îndărătnică în demnitatea ei. Forţele obscure care o pîndesc la răsîntii o doboară însă în urmă. Nivelarea şi calmul acopăr apoi, ca nişte bălării crescute pe ruini, rebeliunile sufletelor cutezătoare. Fatalitatea şi drumul rectiliniu al destinului nu vin însă totdeauna din afară. Cîteodată ea stă înlăuntrul oamenilor, în caracterul şi temperamentul lor. În *Le Cameleon*, un escroc inconştient, care îşi schimbă veşnic personalitatea, urmează oa un fel de simetrie geometrică cărarea mai dinainte indicată.

Religiozitatea aceasta simplistă ţîşneşte în plin secolul al XX-lea, la cel mai rafinat dintre scriitori, ca ecoul unui blestem preistoric ce nu poate fi înăbuşit de achiziţiile civilizaţiei. Şi îl aşază pe Bojer printre barbarii culţi ai unei mişcări recente.



Aceasta e concepția despre lume și viață. Implicit subiectele care o vor ilustra vor trebui să aibă o pecete senzațională. De multe ori ți se pare că Bojer urmărește efectul, că episoadele sale adesea exagerate, trase de păr, sînt anume alese ca să complacă unui public dubios. În urmă (te convingi că, fiind dalt conținutul ideologic care trebuie concretizat, alte subiecte nu s-ar fi putut găsi.

De aceea, Bojer ne apare ca un romantic. Factura senzațională îl așază alături de Maupassant și Merimee. El nu se poate opri la detaliile umile, mici, ale vieții de toate zilele, la poezia ștearsă și anonimă a atîtor existențe neglijabile. El vrea să demonstreze, să arate misterul absurd al firii, complicația împletită a soartei.

Subiectele sale sînt emoționale. Cei ce iubesc literatura veridică a evenimentelor mici vor putea găsi însă și ei multe detalii delicioase în opera romancierului nordic. Nu rareori, el uită tema principală care-l preocupă, pentru oa să întîrzie descriind mici scene realiste pline de caracteristic, de umor ori de poezie. Așa, atâtea scene din *Les nuits claires* — cel mai puțin sistematic din romanele sale —, din *Le-Cameleon*, ori scena pescuitului cu care începe *Das grosse Schneu*. Consecvent cu întreaga sa manieră — căci Bojer e un scriitor foarte bine definit ca gen —, el va da o culoare caracteristică numai personajelor secundare. Cele principale sînt *agenți pasivi care îndeplinesc misiunea soartei*. Ei n-au nevoie de o structură specifică. Sînt toți la fel. În schimb, personajele secundare, care intervin fortuit în acțiune, care n-au nimic de reprezentat, acestea sînt pline de culoare specifică, de nuanțe deosebitoare, de aspecte proprii.

În ce privește stilul, el e de o condensare și de o concentrare remarcabile. Bojer știe să aleagă evenimentele caracteristice și alege de obicei nurnai unul.

Termenii aleși sînt cei mai generali și în același timp cei mai adecvați.

J. Bojer face parte din renașterea spiritului religios la care asistăm în ultimul deceniu. Ca și Romain Rolland, Andre Gide și atîția alții, el reprezintă în literatură aceeași mișcare oare în filosofie are ca reprezentanți pe W. James, Bergson ori Durkheim, sau în fi-

losofia nordică, un Soren Kierkegaard. Protestant ca factură, el a urmărit oglindirea psihologică a misterului ambiant în adîncurile complicatului suflet nordic.

Înzestrat cu o viziune plastică excepțională, cu un stil simultan elocvent și concentrat, el a lăsat contribuții definitive la capitolele temelor, pe care-l putem numi : „literatura fatalității”, alături de un Eschil sau Shakespeare.

1922

#### RENE LALOU : HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE FRANÇAISE CONTEMPORAINE

E cunoscută vilva pe oare un critic francez, F. Vanderem, a stîrnit-o în jurul chestiunii manualelor de istorie literară. Acest autor reproșa tratatelor clasice — Brunetiere, Faguet, Lanson — că omiteau o bună parte din autorii contemporani, iar din cei mai vechi, pe toți acei care se îndepărtau — prin vreun libertinaj oarecare — de la regulile academice consacrate. Dintre cei mai vechi, Baudelaire, Verlaine, Gerard de Nerval, Rimbaud, dacă nu erau ignorați cu desăvîrșire, atunci abia erau menționați. Din cei mai noi lipsesc : Villiers de ITsle Adam, O. Mirbeau, Barbey d'Aurevilly, Romain Rolland, Jules Renard etc, etc. Vrînd să umple această lacună, dl. R. Lalou a scris o istorie a literaturii franceze cele mai noi de la 1870 pînă astăzi. Concepută într-o metodă liberă, departe de pedantism profesoral ori de exclusivism universitar, scrisă cu talent și cu gust, această lucrare nu e numai un minunat repertoriu de informație, care cuprinde și analizează tot ce s-a scris în Franța de la Zola pînă la Marcel Proust, Jean Cocteau ori Paul Morand, dar prezintă și pătrunzătoare pagini de critică literară. Ceea ce aduce, însă, mai nou și mai remarcabil în judecarea literaturii e un punct nou de vedere, acela pe care-l conține „la critique du metier”. Autorul e în curent cu opiniile cenaclurilor și cu judecata pe care o au artiștii înșiși despre camarazii lor : punct de vedere re-

flectînd cîteodată o exagerată subiectivitate, de cele mai multe ori însă prețios.

, Volumul se termină cu o tablă bibliografică și ou un util index.

1923

#### HERBERT EULENBERG : SILUETE LITERARE

Herbert Eulenberg, ale cărui schițe critice ni le dă în traducere dl. C. Săteanu, e unul dintre cei mai reprezentativi scriitori germani ai tinerei generații. Renan de origine, a făcut studii de drept, a fost apoi magistrat, pentru ca în urmă să se devoteze carierei dramatice, pe lângă teatrul din Dusseldorf. Personalitatea sa morală se resimte de acea criză de individualitate care a urmat imensului efort colectiv german de după 1870.

Tocmai fiindcă măsurile de nivelare și de conformism erau maxime, reacțiunea celor care rezistau era exagerată și disproporționată. A apărut atunci în Germania o generație sfidătoare a bunului-simț comun, înamorată de paradox, de bizarerie și de un fel de provocatoare poză de originalitate.

Nicăieri n-a fost mai gustat O. WiWe ca în lumea germană, care cetea și aprecia pe eseistul Peter Altenberg, arbiter elegantiarum al epigonilor vienezi, ori pe dramaturgul, adesea sincer, Frank Wedekind. Herbert Eulenberg e înrudit de aproape cu aceștia. De un subiectivism care ia drept măsură a oricărui adevăr impresia, călit la multiple influențe și adăpat la diverse culturi, sarcastic amar a tot ce e burghez și limitat, el a desfășurat în piesele sale *Anna Walewska*, *Ein halber Held* sau *Der natürliche Vater*, în romanul său *Katinka, die Fliege*, ca și în schițele critice *Schattenbilder*, a căror traducere ni se oferă astăzi, o vervă plină de fantezie, de comprehensiune și ironie.

A avut o fericită idee dl. C. Săteanu să traducă aceste portrete imaginare ale unor biografii apocrife, în care de-

1 taliul anecdotic fixează adesea ce e mai caracteristic din  
f personalități ca Goethe, Musset, Nietzsche, Stendhal, Dos-  
toievski, Dickens, Boccaccio, Verlaine, Schopenhauer, Puș-  
kin etc.

\ Acest fel de critică e intermediar între literatură și  
gazetărie. Are de la cea dintâi elementul narativ epic, cî-  
teodată aproape nuvelistic, de la cea din urmă, Caracte-  
' rul de anecdotă ori de interviu, ceea ce o face extrem de  
' plăcută nu numai amatorilor de lecturi facile, dar chiar  
\* oamenilor de cultură serioasă, ca un derivativ antipedan-  
tesc al criticii științifice cu material prea ordonat și cla-  
sificări prea exclusive.

1924

#### JACQUES RIVIERE

1 De la Paris ne vine știrea morții directorului revistei  
\ *Nouvelle revue frangaise*, cea mai vie și mai reprezenta-  
[ tivă pentru directivele actuale ale literaturii franceze. El  
[ moare în vîrstă numai de 39 ani, răpus de o febră tifoï-  
• dă. Era originar din Bordeaux. Își făcuse studiile la Pa-  
ris, unde terminase cu licența în filosofie la Sorbona. În  
1912, făcu cunoștința lui Andre Gide și intră ca secretar  
de redacție la *Nouvelle revue frangaise*. În timpul războ-  
[ iului a fost prizonier în Germania, ou care ocazie a scris  
\ un volum de psihologie etnică, *Uallemand*. În 1919 devine  
directorul revistei, de la care dată directiva și destinul  
acesteia se confundă cu personalitatea lui.

Doctrina literară a lui Jacques Riviere, inspirată de-  
sigur de Andre Gide, e neoclasicismul. Activitatea grupu-  
lui de la *Nouvelle revue frangaise* a contribuit la prăbu-  
, șirea ultimelor pretenții simboliste. Dacă *Mercure de*  
France a fost organul mișcării decadente de subiectivism  
; simbolist al anilor 1870—1900, cealaltă muncește ca să  
; afirme renașterea artei clasice. Bineînțeles, subt alte for-  
me și aspecte. Nu e vorba aici de clasicismul tradițional  
1 francez, întrupat în atitudinea unui France ori Maurras.

Artă clară, raționalistă, da. Însă nu artă indiferentă, insensibilă. Dinamismul lui Bergson, metafizica turmentată a lui Barrets, preocupările protestante de conștiință din opera lui A. Gide nu pot rămâne fără influențe directe asupra literaturii actuale. Riviere a căutat să le înglobeze în clasicism, căutînd formula unei arte noi, care să vibreze cu ritmul civilizației moderne.

Din volumul său de *Studii* și din romanul *Aimee* se desprinde îngrijorarea febrilă a acestui spirit, pe oare liniștea clasică, în sensul tradițional, nu-l mulțumea. De la acesta nu împrumută decît forma. Se poate spune că doctrina lui a fost concretizată artisticeste de cumnatul său, Alain Fournier, mort și acela tînăr, în minunatul său roman *Le grand Meaulnes*, amestec de notație realistă, de delicată fantezie, de inanalizabil mister.

Trebuie să adăugăm că în anii de șovinism literar 1918—1923, Riviere a contribuit la reluarea relațiilor intelectuale cu celelalte țări de mare cultură, cu Anglia și Germania, stimulînd traduceri și contactul direct, dar mai ales cerînd literaturii franceze adăparea la influențele străine pe oare le credea fecunde. Paul Valery, A. Gide, Marcel Proust, Jacques Copeau au fost prietenii și susținătorii lui. Se poate spune, fără exagerație, că ceea ce s-a produs mai bun în literatura franceză din ultimul deceniu a fost inspirat de acest cenaclu. Astfel el intră, prin proporțiile și însemnătatea sa socială, în istoria literară. Pentru neoclasicismul actual, Riviere, care n-a scris prea mult, dar a stimulat direct atîtea energii, va avea cel puțin o importanță pe care a avut-o Mallarme pentru mișcarea simbolistă.

1925

#### GOETHE : *STELLA*, *CLAVIGO*, *EGMONT*

A devenit un loc comun lamentarea că marile noastre case de editură inundă piața ou traduceri ori inutile, ori dăunătoare. Se aleg de obicei de-a dreptul din literatura

neo-realistă franceză romane obscene, în genul lui *La gargonne*. Din reputația pornografică a cărții se poate obține, cel puțin, un frumos succes comercial. Alteori, se aleg autori intraductibili în limba noastră — Anatole France, de pildă —, ori alții străini cu totul, alții de o valoare mediocră aleși din literaturi ca cea portugheză ori spaniolă, onorabile, desigur, dar nu așa de urgente, într-o țară a căreia îi lipsesc în traducere marii titani ai literaturii universale.

Trebuie să fim recunoscători d-lui Traian Bratu că s'a gîndit, cu priceperea care i-o dă competența sa, la Goethe, și încă la piese care nu sînt din cele mai cunoscute, deci traduse în franțuzește.

Această încercare a d-lui Bratu ne lasă însă o nostalgie. Cînd vom avea în românește o onorabilă traducere a lui *Faust* ?

1925

#### DRAGOȘ PROTOPODESCU : *CARACTERUL DE RASĂ AL LITERATURII ENGLEZE*

Preocuparea publicisticii noastre de a face cunoscută cultura engleză pare din ce în ce mai evidentă. Această ingrată sarcină de a vorbi de o societate, pînă acum necunoscută, a fost inaugurată la noi, acum un deceniu și jumătate, de dl. Ioan Botez. În această privință, d-sa e un precursor și un fondator. Minunatele sale studii de sinteză asupra culturii engleze au devenit acum clasice. De atunci, au apărut și alți cercetători. În primul rînd, dl. Dragoș Protopopescu, tînăr profesor la Universitatea din Cernăuți, care ne dă în această broșură substanțială obiectul lecției sale de deschidere. Literat, poet, om de știință, d-sa întrunește variate calități, pentru ca să facă deosebit de interesante studiile pe care le semnează. Autorul caută oare e facultatea principală a poporului en-

glez. Se oprește la una indicată de Emerson, *artificiozitatea*, acea „faotitious” caracteristică temperamentului anglo-saxon. Trebuie să înțelegem prin aceasta că englezul prefăce peste tot natura, adăugându-i contribuția umanității sale. Nicăieri puterea de prefăcere a ingeniozității omenești nu s-a arătat mai fecundă, depășind peste tot resursele naturale. Din această cauză, unele aspecte ale vieții engleze ne apar chiar paradoxale. „Această țară ce-țoasă oferă lumii observații astronomice. Nu are vreo mină de aur, totuși e mai mult aur în Anglia decât în toate celelalte țări. E prea la nord pentru cultura viței, dar vinurile tuturor țărilor zac în docurile ei” etc, etc. Același lucru se poate spune despre sistemul social, despre economia, comerțul, sistemul școlar ; totul e artificial, adică dictat de om contra naturii. Această insulă stearpă e cea mai bogată țară din lume. Englezul e liber în virtuțile cetățenești, dar filistin în moravuri. E practic, și totuși sistemul său școlar e îmbibat cu limbi moarte.

Englezul nu e subordonat naturii. Activitatea sa, din contra, dictează acesteia. Între omul *meditans* al orientului și cel *cogitans* al Europei — spune dl. Dragoș Protopopescu —, englezul e prin excelență *homo faber*. Dar aceasta nu înseamnă că el e materialist. În lupta contra forțelor naturale, el dă dovadă de idealism și dezinteresare. Această trăsătură de idealism practic, activist, e prezentă în toată literatura anglo-saxonă. D. Dragoș Protopopescu întreprinde în acest scop o lungă excursie de verificare. Ne arată această caracteristică consecventă în vechea literatură engleză preshakespeareiană, la Shakespeare însuși, la romantici, în fine, la romancierii naturaliști, așa de deosebiți prin idealismul lor moral de un Zola, Goucourt ori Maupassant.

Scrisă vioi, pregnant, cu erudiție și pătrundere, această broșură ne face să întrevădem ce putem aștepta de la studiile engleze ale d-lui Dragoș Protopopescu.

1925

#### GUSTAVE COQUIOT : LAUTREC

Toulouse-Lautrec e artistul Parisului boem și reprezintă în pictură ceea ce reprezintă Henry Murger în literatură.

Nimic mai bizar decât viața acestui „rapin” de Montmartre. Originar din conții de Toulouse, una din cele mai vechi și mai glorioase familii franceze, din acelea care au contribuit la însăși alcătuirea statului francez, el a lăsat deoparte orice tradiție, orice morgă și, ieșind din viața îngustă și fără libertate a clasei sale, s-a amestecat printre veselii, amabilii artiști care furnică fără grijă între place Clichy și place Pigalle. A dus viața cea rai curioasă, locuind ani de zile într-o casă de prostituție, urmărind cu îndârjire parcă soborofirea pînă la anulare a numelui său. Cinsprezece ani, între 1885 și 1900, toți aceia care frecventau cafenelele bulevardelor exterioare l-au putut vedea peregrinînd prin cafelele ori baruri. Pictura sa se inspiră direct din viața de plăceri a unui anumit mediu parizian. Music-hall-ul, barul, balurile publice de la Moulin de la Galette (imortalizat și de Renoir), dansatoarele de varietate ori de circ, mai vulgare, dar mai vii, mai puțin convenționale decât baletistele lui Degas, în fine, figurile de apași ori numai de aventurieri, de prostituate de mîna a treia l-au atras prin pitorescul vieții și fizionomiei lor. Alfred la Guigne, May Belfort, la Goulue sînt tipuri sociale ale acelei fericite epoci de viață pariziană de la sfîrșitul secolului trecut în care Montmartre fără grijă își cînta veselia de-a lungul trotuarelor, în timpul vieții sale, Lautrec a trecut drept un talentat pictor de ordinul al doilea, un excelent decorator, desinator ori caricaturist. După moarte însă, ca și înaintașul său Daumier, el a cucerit admirația unanimă, și locul său azi e consacrat printre primele rînduri ale generației trecute.

Dl. Cloquiot e mai mult un ziarist decât un critic de artă. Lucrarea sa are mai mult caracterul anecdotic. E totuși interesantă pentru o mulțime de detalii particulare din viața pictorului.

1925

BENJAMIN" CREMIEUX : LE VINGTIEME SIECLE

E vorba de spiritul literar al secolului al XX-lea, fiindcă volumul cuprinde o serie de studii asupra literaturii franceze contemporane. Firește, din analiza operelor și a autorilor se degajează, chiar fără voia autorului, care nu și-a însoțit volumul nici cu o introducere, nici cu o concluzie, mentalitatea generală a acestui început de veac. Dacă ar trebui să precizăm ceea ce n-a precizat autorul, am fi înclinați să prezentăm ca o caracteristică evidentă a timpului nostru viteza și Mașinismul, pe de p parte, care nu cunoaște încercările brute și infructuoase, care efectuează iute și precis, de altă parte, complexitatea veșnic crescândă a sentimentelor, efect al unei veșnic accentuate diferențieri, a ocupațiilor, distracțiilor, călătoriilor noastre, toate acestea ne obligă să trăim repede și scurt. Urbanismul accelerează cadența vieții. Dar cum, fie prin exodul rural, fie prin industrializare crescândă, urbanismul crește mereu, urmează că iuțeala crescândă, febrilitatea, agitația ne dau o altă percepție a timpului. Se știe doar din psihologia tradițională că, pe măsură ce înregistrăm mai multe evenimente într-un interval oarecare, timpul ni se pare mai scurt. Epoca noastră se interesează din ce în ce mai mult de mobilitate, de schimbare. De aici succesul enorm al filosofiei bergsoniene, evanghelia metafizică a ceasului de față. Literatura se resimte și ea de această accelerare a ritmului. Autorii studiați de dl. B. Cremieux, de la Marcel Proust (studiul asupra acestuia ni se pare cel mai complet și mai profund din câte s'au consacrat marelui scriitor în critica franceză) la J. Giraudoux, Mac Orlan ori Paul Morand, au — sub deosebiri superficiale — același fond comun, acela al unei nervozități, al unei mobilități nepotolite. Viața descrisă de ei e aceea a telefoanelor, a telegrafului, a bursei, a aeroplanului. Pulsație bogată și rapidă, dar — în același timp — obositoare și epuizantă. Ca să facem profetii : viața viitorului va fi și ea, poate, din această cauză, mai bogată, dar mai scurtă.

1925

Ultimul număr dintr-o revistă pariziană ne-a adus câteva extrase din cugetările lui Paul Valery, care, zice-se, vor trebui să apară în curând în volum. Cetite de un român, în alarma dificultăților materiale care' ne înconjură, aceste reflecții apar de o tristă inutilitate. Comparată cu necazurile prea cotidiene ale omenirii de astăzi, subtilitatea lor amintește de acele contese rusoaiice în refugiu, pe care le poți întâlni la ora plimbării în Faubourg Saint-Honore la Paris, împodobite de somptuoase bijuterii — ultimul lor capital —, dar purtând sub rochii de mult demodate tocuri scîlciate.

A scrie astfel de lucruri înseamnă a repeta, fără scuza inconștienții, gestul acelei regine care recomanda gloatei lipsită de pine cozonacul. Și, totuși, artistul, care sub presiunea mizeriei n-a părăsit jocul luxos al subtilității sale, nu denotă numai rafinare, dar și un eroic caracter. Subtilitate și inutilitate în timpuri de strașnică necesitate înseamnă profund idealism. „Il n'y a que le superflu qui est necessaire" nu e numai o vorbă de duh. Voltaire a caracterizat prin ea o anumită nobleță, acea divină manie care ignorează actualul și necesarul pentru partea lor de trivial utilitarism, uzînd numai de ceea ce nu interesează pe nimeni.

Din toate literaturile lumii, cea mai degajată de consecinți pragmatiste e cea franceză. Romanul englez are un aspect moral, cel rusesc, unul religios, Dar literatura unui Proust ori Valery ce urmărește ? Nimic *aplicabil*. Din ea nu se poate scoate pretext de acțiune, de rețetă, de remediu. Astfel de pagini nu pot servi drept soluții la nimic. Mă gândesc apoi la literatura noastră prezentînd aproape totdeauna un „cote" didactic și am în față două stadii de civilizație. La noi, omul nu s-a dezrobît încă de interesul biologic. Acte sublime ori absurde, adică fără scop vizibil, nu se întîlnesc. Avem puțini maniaci, acești cavaleri eroici ai dezinteresării supreme. Numai în țările cu adevărat înaintate în cultură, preparată de secolii de afinare religioasă, se pot întîlni colecționarii inocenți și pasionați de mărci poștale, de cutii de chibrituri, de mi-

n-ere de umbrelă... Cîtă victorie asupra animalității agresive înseamnă aceste idilice copilării inofensive !

Cîtă securitate oferă în lupta pentru viață acești dușoși și blînzi obsedați ?

O civilizație nu începe decît de la lux și de la inutil. Abia de atunci se dezrobește omul de tendințele primare. Cugetări subtile ca ale lui Paul Valery, scrise în mijlocul furtunii și pe deasupra ei, ne fac să dezesperăm de umanitatea de azi, așa de violentă și de instinctivă. Cînd ajung și pe la noi, e mai bine să le considerăm ca o speranță decît ca p ironie.

1925

#### DRAGOȘ PROTQPOPESCU : PAGINI ENGLEZE

Nu vom reaminti aici încă o dată necesitatea studiului altor civilizații pentru dezvoltarea noastră spirituală și folosul pe care-l trage o cultură tînără asimilînd pildele altora. Toate acestea sînt acum locuri comune chiar pentru cei mai convingși tradiționaliști ori autohtoniiști.

Plecînd de la această trebuință, am avut o fază a istoriei literare europene la noi impregnată de caracter didactic. Ni se înfățișa modul de viață ori literatura unui popor, pentru ca din imitația lui să profităm și noi ceva. Fatal, ni se prezentau numai aspectele strălucite ale popoarelor străine.

Asemenea studii se apropiau mai mult de morală ori de pedagogie decît de știință pură.

Volumul d-lui Dragoș Protopopescu nu intră în această tendință. D-^sa face știință și critică literară pură, adică dezinteresată. Profesorul de literatură engleză de la Cernăuți discută marii scriitori anglo-saxoni, independent de orice aplicație, fără să tragă din ei învățăminte, așa cum ar face atunci cînd ar analiza un scriitor român.

În studii ca *Valoarea latină a culturii engleze*, *Conrad*, *Byron*, *Teatrul englez contemporan* etc, curiozitatea se satisface autonom, curată de orice imixtiune.

524

Sînt pagini aci adinei, aci spirituale, aci instructive. Faptul caracteristic e prins în specificul său și comentat adecvat, fără să fie denaturat. *Scrisorile din Londra*, multe din ele publicate în revista noastră, prezentate mai ușor, fără balast și fără pedanterie, sînt pline de vioiciune. Impresii fugitive ale unui spirit sensibil și inteligent.

Se descopăr, în general, la dl. Dragoș Protopopescu, două caractere egal de necesare celui ce se îndeletnicește cu istoria literară : temperamentul artist, care poate retrăi ceea ce studiază, și spiritul de exactitate, nutrit cu erudiție. Un artist și un om de știință : aptitudini care dau cărții de față o deosebită fizionomie în publicistica noastră.

1925

#### ARTHUR SCHNITZLER

Publicăm în numărul de față o nuvelă tradusă a marelui scriitor austriac Arthur Schnitzler, fiindcă aceste bucăți\*, nefiind traduse în franțuzește, sînt greu accesibile publicului nostru. Reputația acestui scriitor a avut o desfășurare curioasă. Autor al cîtorva piese frivole, adesea de o senzualitate dezvățată, el n-a fost cunoscut decît sub această ipostază. Numele lui era asociat astfel cu acela ușuratic al lui Henry Lavedan ori al altui autor parizian de piese facile. În special una : *Reigen* stîrnea [ ; deliciile adolescenților corupți ori a bătrînilor lubrici. Dar Schnitzler a mai scris și un roman, *Der Weg ins Freie*, și cîteva volume de nuvele. Slab dramaturg, el e unul din cei mai mari nuveliști ai timpului nostru. Fără exagerare, în această privință, el poate sta alături de marii săi precursori Maupassant și Cehov. 2

Fiu al unui doctor vienez, el însuși și-a ales cariera părintească. A trăit tot timpul în Viena ca asistent de

\* *Morții tac*, trad. de Măria T. Burgbelea (*Viața românească*, mai-iunie, 1926, p. 280-292).

525

clinică sau medic de sanatoriu. Nimeni nu putea fi mai înzestrat să presimtă și să descrie fenomenul morții și fragilitatea efemeră a vieții. Descompunerea treptată pe care o aduce sfârșitul fatal a descris-o magistral în nuvela sa *Sterben*. Fire adine pesimistă, Schnitzler ironizează cu amărăciune și cruzime iluzionismul persoanelor simple care speră de la viață mai mult decât aceasta poate da (*Frau Berta Cârlan*), sau optimismul rudimentar al oamenilor plini de viață, al ofițerilor, în special (*Leutnant Guști*).

Ceea ce e specific însă scriitorului vienez și în care nu e întrecut de nimeni, ceea ce constituie noutatea artei sale e analiza psihologică sub formă de monolog interior. Schnitzler transpune în cuvinte întrebările și răspunsurile unei conștiințe în luptă cu ea însăși. Printr-o punctuație specială, un ritm al frazei, prin sugestii (mai rar), prin cuvinte directe, el prinde firul direct al luptei sufletești, în accentul ei sincer și direct, realizând, dacă se poate spune, idealul analizei psihologice „à la Bergson”, adică înfățișând elanul vital sufletesc printr-o aprehensiune directă. Ar fi de făcut multe comparații utile între Proust și Schnitzler. El pleacă de la această ipoteză, de altfel perfect verificată de psihologia modernă, că la omul civilizată limbajul joacă un rol primordial, că orice act sufletesc, emoție ori gândire e transpozabil în cuvinte. Cum spune Janet, oamenii evoluți își țin veșnic discursuri lor înșiși. Orice hotărîre se poate înlocui cu o afirmație verbală, se reduce la pronunțarea unor fraze. Constatarea aceasta fiind verificată științific, procedeul lui Schnitzler de a întrebuița un monolog, un discurs interior pe care și-l ține eroul în momentul acțiunii, ni se pare perfect legitim. Tehnica aceasta nu e monotonă însă, fiindcă e mereu alternată de o alta, „comportistă”, după care personagiile acționează pur și simplu. Cititorul va putea aprecia aceste calități în nuvela din numărul de față, dar mai ales în aceea pe care vom publica-o în numărul viitor, *Orbul Geronimo și fratele său*.

Literatura lui Schnitzler nu e prezentată sub formă de confesiune subiectivă. El e realist, obiectiv. Discursul

interior e descris numai cum apare la altul, ca un simplu fenomen, ghicit de autor și reconstituit după documente exterioare.

1926

#### JEAN COCTEAU : *LE RAPPEL A UORDRE*

Dl. Jean Cocteau a fost cea mai bizară apariție de după război. Imediat după armistițiu, Parisul amator de senzații inutile, de jocuri fanteziste, a consacrat cu scandal ori cu triumf un tânăr scriitor care într-o serată literară declarase că singurul său șef și precursor e nepotul său în vîrstă de șapte ani. Afirma anume că literatura informă a copilăriei e o adîncă sursă de inspirație. Mișcarea a prins, cum prind atîtea lucruri la Paris, și s'a intitulat „dadaism”, după cele două silabe pe care le bîlbîiesc copii în primii ani. Mai pe urmă, curentul a fost împins pînă la cele mai absurde exhibiții de epigoni geloși și netemperați, îneoind totul în discredit și ridicol.

Jean Cocteau, care e o inteligență adîncă și un talent la fel, s-a convertit încetul cu încetul la atitudini mai serioase, părăsind altora exploatarea acestei glume de tinerețe a unui adolescent „frondeur”. Astăzi el s-a așezat printre apărătorii neoclasicismului, ai literaturii savante, lucrată pînă la exces, a procedului lucid și raționalist, în multe privinți, ideile sale sînt aceleași ca și ale lui Paul Valery. Romanele sale, *Thomas l'Imposteur*, *Le Potomak*, *Le grand ecart*, sînt de o lapidară concentrare și de o respectabilă ținută cerebrală.

În volumul de față, J. Cocteau strînge cîteva eseuri publicate mai înainte separat în diferite broșuri. Prima, *Le Coq et l'Arlequin*, conține o cantitate de maxime care tind să arate meritele muzicii lui Erik Satie, Stravinski, și ale picturii lui Picasso. Celelalte sînt note estetice cu teme foarte variate : *Maurioe Barres*, *Arta nouă* etc. .. Din cele mai unitare e acela intitulat *D'un ordre considere comme une anarchie*. Încercările lui Cocteau sînt

strălucite și ingenioase.- Ele arată că prin orice școală literară, prin orice curent artistic ori filosofic, spiritul francez rămîne intact : același azi, ca și în secolul al XVIII-lea, veșnic fin, grațios, suplu ca un corp tînăr. Numai că excesul de subtilitate face cîteodată textul incomprehensibil.

1926

#### CH. LALO : *ESTHETIQUE*

E cunoscută penuria literaturii filosofice franceze în ce privește estetica. Afară de învechitul manual al lui E. Veron, nu există acolo lucrare de ansamblu asupra acestei materii. E probabil că în Franța preocuparea estetică, fiind așa de adîncă în viață, nu constituie o problemă și, satisfăcîndu-se practic, nu are nevoie de refugiu în teorie.

Broșura lui Ch. Lalo face parte dintr-o colecție de compendii. Pe cît e-posibil într-o sută de pagini, ea sintetizează foarte condensat aproape tot materialul disciplinei. Ea poate fi utilizată cu folos de începători și profesori,

1927

#### GEORG BRANDES

A murit în vîrsta de 85 ani (era născut la 1842) criticul Georg Brandes. El a trecut drept unul din cei mai însemnați critici europeni din a doua jumătate a secolului trecut, A fost îndeosebi influențat de H. Taine, asupra căruia a scris o monografie, *Estetica franceză a timpului nostru*, și de J. St. Mill, din care a tradus în limba daneză. A funcționat multă vreme ca conferențiar

al Universității din Copenhaga. Fructul cursurilor ținute acolo a format opera sa monumentală *Curentele principale ale literaturii secolului al XIX-lea*. Din ciclul acesta, studiile închinat romantismului au devenit astăzi clasice.

A mai consacrat apoi cercetări filosofului nordic Soren Kierkegaard, lui Lassalle, Shakespeare. Articolele sale de critică contemporană au fost adunate în volumele *Suflete moderne și Oameni și opere*. Georg Brandes era de foarte multe ori un spirit profund, împingînd metoda istorică și biografia pînă la adinea detalii, dar de multe ori — în special în ultima parte a carierei sale — se achita cu un bagaj anecdotic adesea superficial. Atitudinea sa era larg umanitaristă și în cariera de gazetar și publicist politic a combătut, oriunde apărea în Europa, reacțiunea și obscurantismul sub forma judecăților religioase și șovine. Era un adept hotărît al libertății desăvîrșite și ura orice autoritarism. De aceea, el a avut o influență deosebită asupra tineretului nostru socialist de la sfîrșitul secolului trecut. D. Gherea, în special, îl cita cu predilecție alături de H. Taine. Pe teoriile acestor doi critici se bazau și considerațiile asupra artei ale criticului socialist. Astfel, indirect, Georg Brandes a adus și el o contribuție la modernizarea culturii românești.

1921 •

#### CAZUL GIDE

Din Paris vine știrea că memoriile lui Andre Gide *Si le grain ne meurt*, au fost retrase din librării de editor, probabil în înțelegere cu autorul. întrebarea cea mai firească care se impune e aceasta : de ce le-a mai publicat atunci ? Mai ales că aceste memorii, ca și cartea de teorie generală, publicată mai înainte, *Corydon*, nu erau deloc făcute să aducă servicii autorului.

Andre Gide este astăzi poate figura cea mai discutată și, în multe medii literare, cea mai cu autoritate din



literatura europeană. În America, Germania și Anglia, literatura cea mai tînără nu e cu totul lipsită de influența acestui scriitor și moralist. Viața sa intimă, roasă de viața adinei și totuși umane, e privită de mulți cu deznădejde sau dispreț, dar printre tineri e considerată cu mult interes și indulgență. Toate acestea fiindcă perversitatea lui Gide nu e decît mărturia unui adînc dezechilibru moral, care însă a făcut eroice eforturi cîtră normalizare. *Si le grain ne meurt* minunează pe lector prin justetea, prin naturalețea atitudinii autorului. Cînd cineva se decide să-și răscolească rînilor și să expue publicului păcatele sale adinei ori odioase, e tentat să intre în una din atitudinile convenționale, care se întrebuintează în această circumstanță. Cînd cineva se înjosește pînă a face părtaș la mizeriile vieții sale intime pe orice lector, el trebuie să aibă numaidecît unul din următoarele aspecte sufletești. Unii sînt cinici. Se fălesc cu viața și bravează cu impertinență opinia : e cazul destul de ieftin al lui Oscar Wilde. La alții, mai demni, mai mîndri, se observă o aspră resemnare. La alții, în fine, e cazul multor scriitori ruși, apare revolta contra societății care e făcută responsabilă. Atitudinea lor e o gravă acuzare adusă mediului. La Gide, nici cinism, nici resemnare, nici poză de martiraj, nici revoltă contra societății. El povestește tristele împrejurări ale vieții sale decăzute cu naturaleța și calmul cuiva care ar clasifica și descrie simple fenomene. Nu se poate zări nici indignare, nici impertinență, nici umilință, într-un singur loc se găsește această justificare a acestor confidențe : „Mettons que je fals tout cela par penitence”. E conștiința protestantului, nevoia sa religioasă de mortificare. Aceasta trebuie să fie scuza acestor grozavii povestite pur și simplu. Și e adevărat că această carte de chinuri sexuale, de frămîntări și torturi trupesti nu lasă deznădejde pe care ar trebui să-l lase asemenea subiecte. Se ghicește o adîncă luptă morală în care intenția nobilă e frîntă de impetuoșitatea naturii inițiale. Efectul e tragic, dar nu e deznădejde.

Și, cu toate acestea, tot ne mai întrebăm de ce autorul a ținut să prezinte atîtea detalii umilitoare ale vieții sale sexuale. Cu siguranță că l-a încurajat pilda lui Jean Jacques. Dar la Rousseau lucrurile se prezentau

altfel. Asemenea detalii nu se povestesc decît ori de firile complect pure, candid — era cazul lui Rousseau —, sau atunci de firile impetuoase de apostoli ori fondatori de religii. Candoarea ori forța sufletească enormă maschează decăderea. Isus ar fi putut spune orice. Rousseau încă, din familia fundatorilor de religii. Dar Gide e prea critic, prea lucid, prea rece. Ii lipsește forța, grandoarea, violența.

Dar, pe de altă parte, nu e mai candid. Se înțelege astfel că confidența ororilor unui ora deștept și rece nu poate fi înecată de suflul religios, care-i lipsește. Efectul se cunoaște : un peisaj rînced de deprimantă descompunere. Îți pare rău că autorul s-a umilit într-atît, cînd nu-i poți găsi nici o scăpare în propriile sale facultăți, care refuză de a-l scuza.

192 •

#### ST. ZWEIG : *DICKENS ET BALZAC*

Au apărut în franțuzește două din studiile critice ale scriitorului austriac. Ediția germană cuprinde, pe lîngă aceste două studii, și unul asupra lui Dostoievski, care urmează să apară în traducere separată mai tîrziu.

Critica franceză a excelat totdeauna în analiza ideilor. Critica estetică propriu-zisă, adică aceea a individualului artistic din fiecare autor, e făcută în general dintr-un punct de vedere prea raționalist. Aceste două studii reprezintă două modele de excelență critică intuitivă, aceea care pătrunde direct în inima operei, fără argumentație și fără prea multă teorie. Portretul autorilor se încheagă viu din o mulțime de detalii, la prima apariție împrăștiate, sporadice, dar care se cheamă unele pe altele într-un sentiment unitar, într-o tonalitate afectivă generală.

Geniul lui Balzac e comparat cu acela al lui Napoleon. Cel din urmă, cu epopeea sa grandioasă, influențează pe cel dintîi. Și Balzac voiește să creeze o lume coiora-

tă, de proporții gigantice. El știe totul, ghicește, fără să studieze. Puterea sa de viață e unică. Încă de tânăr, privind un portret al lui Napoleon, el își promite să-l reediteze în literatură.

> Dickens ne apare ca tipul normal al burghezului englez din secolul trecut, cu toate consecințele psihologice ce decurg din această natură.

St. Zweig, care e și un poet, a scris aceste două portrete cu acea căldură și strălucire caracteristică beletristilor și așa de rară la criticii de meserie.

1927

RENE LALOU : PANORAMA DE LA LITTERATURE  
ANGLAISE CONTEMPORAINE

Vă aduceți aminte de polemica vie dusă acum câțiva ani de criticul F. Vanderem contra manualelor clasice de istorie literară : Brunetiere, Faguet, Lanson, acuzate că neglijează literatura nouă și mai ales pe autorii cei mai originali suspectați de spiritul academic și pompier. Ca să umple această lacună, Rene Lalou a scris atunci o *Histoire de la litterature rfrangaise contemporaine (1870—1920)*, plină de viață, de gust și lipsită cu totul de pedantism, de „parti-pris” oficial. Toți autorii erau analizați liber, după textele lor, dintr-un punct de vedere strict estetic. Această lucrare a avut mult succes. Dovadă, numeroasele ei ediții.

Cu aceleași calități de vivacitate și tinereță, R. Lalou ne dă astăzi un tablou comprehensiv, scurt, sintetic prezentat al literaturii engleze moderne. Nu e vorba, fără îndoială, de o lucrare sistematică sau măcar completă. Pentru aceasta, cetitorul are în limba franceză pe aceea a lui L. Cazamian. E o schiță pitoresc desemnată a principalilor reprezentanți ai literaturii moderne engleze, de la ideologie, pînă la teatru, poezie și roman.

Se începe cu moștenirea victoriană scurt caracterizată. Se continuă cu destinul scurt și strălucit al lui O. Wilde, prezentat judicios, cumpănit și inteligent. Caracterizările

asupra lui Conrad, Hardy, Galsworthy nu sînt mai puțin interesante. Dar cel mai mare merit al cărții e ideea unitară, de ansamblu, care se degajă din această „panoramă”, bine desenată în toate contururile ei.

1927

MAXIMILIAN HARDEN

Celebrul publicist și polemist german a murit în Elveția, în indiferența generală, uitat de generația sa, ignorat de cea de astăzi. Născut în 1861 la Berlin, Maximilian Harden nu era prea bătrîn. Își pierduse, însă, publicul. Nu se mai putea sprijini pe elementele reacționare, fiindcă își îmblînzise oarecum ideile și, pe de altă parte, origina sa evreiască nu era de natură să placă grupului „Deutsch-national”, antisemit prin excelență. Democrației, oameni tineri, postbelici, își aveau publicistii lor. Poate și felul de a scrie al lui M. Harden, în același timp pitoresc și nervos, dar și greoi, încărcat de incidentale și parenteze, nu convine frazei scurte și suptă gustată de timpul nostru.

El a început ca amic și susținător al lui Bismarck. Cînd bătrînul cancelar a trebuit să se retragă, apărarea lui Maximilian Harden i-a adus oarecare consolare în izolarea sa. Talentul polemistului s-a năpustit atunci contra succesului său, prințul Caprivi. Articolele sale pline de vervă și puternica independență de cuget nu-și aveau egalul, într-o țară lipsită de curaj civic, cum era Germania de atunci, decît tocmai în articolele lui Borne, cu care, de altfel, Harden semăna prin multe trăsături de spirit.

De multe ori el a încercat să justifice politica forței și a violenței. Prin una din acele ironii pe care le păstrează de multe ori destinul, Maximilian Harden a trebuit să suporte îndreptată asupra sa în perioada de după război, contemporană cu asasinarea lui Rathenau, aceea violență brutală pe care a scuzat-o altădată.

Ani de-a rîndul a scos revista săptămînală *Die Zukunft*, scrisă în bună parte de el singur, ca și altădată la noi *Săptămîna* lui G. Panu. Prin logica lor polemică, prin combativitatea lor, acești doi oameni au avut mai mult decît o singură asemănare.

În afară de activitatea politică, Maximilian Harden a avut și una artistică, în special aceea de critic teatral. Studiile sale asupra lui Hebbel, Ibsen etc. sînt remarcabile. Din acest domeniu a rămas de la el și un volum : *Kampfgenosse Sudermann*. Cea mai cunoscută din cărțile sale e culegerea de portrete : *Kopfe*, în care sînt schițate cu ascuțită pătrundere fizionomii foarte variate, ca de pildă Briand, artista Rejane, Nicolae II, Wilhelm II etc, etc.

O ultimă dată, cînd numele său a strălucit în opinia publică, a fost atunci cînd s-a ridicat plin de indignare contra imoralității curții imperiale, cu ocazia afacerii Eulenburg. După aceea, a continuat să-și consemneze însemnări mai mărunte în *Zukunft*, fără însă să fie iar centrul vieții politice.

1927

#### H. DE MONTHERLANT : *AUX FONTAINES DU DEȘIR*

Carte interesantă și enervantă în același timp. Autorul, unul din cei mai talentați din tînăra generație de prozatori francezi, continuă, pînă la o vîrstă care nu mai e complot fragedă, un egocentrism impertinent. De cele mai multe ori, frazele încep cu eu... Cum se zice în limba sa, autorul se „gobează”. Se prezintă mereu ca centrul universului. Erou al războiului, pasionat de sporturi, de lupte de tauri, umanitarist mai în urmă (cu care ocazie ne-a lăsat minunatul roman *Les bestiaires*), în toate aceste ipostaze variate și contradictorii, H. de Montherlant, discipol al lui Barres, urmărește, pe lîngă îmbogățirea eului cu tot felul de senzații, și împrăștierea unei cronice melancolii care-l urmărește peste tot. Fantoma lui Barres,

eternul neurastenic, îl urmărește. În acest volum H. de Montherlant o rupe cu acest strigoi al trecutului : dar de învățătura sa, de germenul de descompunere pe care i l-a transmis maestrul nu poate scăpa. Eseul *Lea voyageurs traques* de shakespeareane proporții, de un trist și adînc adevăr, e dovada cea mai bună.

Merită să fie cetit, cu toată incoerența sa mai mult aparentă, și articolul *La mort de Peregrinos*.

1928

#### FRANK HARRIS : *LA VIE ET LES CONFESSIONS DE OSCAR WILDE*

j.

\ Viața nenorocită, impertinentă și — în fond — prea  
| umană a lui Oscar Wilde a fost comentată de numeroși  
| publiciști. Din toate opiniile emise asupra omului și ar-  
| tistului O. Wilde, cu excepția aceleia a lui A. Gide, ju-  
I decata lui Frank Harris, bravul său prieten, e cea mai  
| dreaptă și mai omenească. Pentru Gide, Wilde e un fe-  
| nomen curios de umanitate. Pentru Harris, el e un om  
I excepțional, pierdut de o nenorocită educație — aceea a  
| colegiilor engleze — și de o concepție de viață păgîină și  
I • esteta nepotrivită cu mediul anglo-saxon, de burghezi  
| puritani, corecți, dar fără înțelegere pentru cazurile ex-  
| cepționale. Și din toată această biografie e poate mai in-  
| teresantă figura lui Harris, decît chiar aceea a lui Wilde. •  
I Romancier, critic, jurnalist, om de afaceri, el e înainte  
I de toate un om de treabă, sănătos, normal, energic, plin  
Y de omenie și indulgență.

| În plin război contra burilor, el nu s-a sfiit să le ia  
| apărarea. După procesul contra lui Wilde, nu se reține  
| de a face un altul mai serios magistraturii engleze.

I Din toate peripeziile pline de dramatism ale vieții alin-  
| tatului și pe urmă persecutatului „dandy” al literelor en-  
| gleze, reiese caracterul său dulce, blînd, copilăresc. Wil-  
| de e o victimă. Talentul său — se pare superior în con-  
I versatie scrierilor — a iritat pe o mulțime de burghezi  
I ipocriți. Declinul vieții sale, în Paris, cu detalii de sin-

ceritate crudă, e descris cu tot patosul său tragic. Harris privește fără intimidare adevărul în față. Cunoaște cu luciditate toată decăderea prietenului său. Și cu toate acestea, îl absolvă în baza unei înțelegeri și compătimiri cu adevărat creștinești. Împrejurările sînt tratate așa încît nu mai e vorba de păcătoase specimene omenești, ci de forțe misterioase ale destinului și fatalității.

1928

**MARCU BEZA : ROMANUL ENGLEZ CONTEMPORAN**

De ani de zile, publicistul eminent și neobosit care e dl. M. Beza veghează la Londra pentru apropierea culturală anglo-română. În Anglia el face cunoscut toate aspectele de interes ale literaturii și culturii noastre, iar aici ne revelează ce e mai interesant din evoluția literaturii engleze. Fire de artist — el însuși romancier și novelist — și de istoric în același timp, el pătrunde adîne în materia tratată cu o simpatie și cu o înțelegere care nu are egal decît în verva cu care expune operele ce cad sub obiectivul său.

Literatura contemporană engleză e, în adevăr, la înălțimea celei victoriene care a precedat-o. Aceași bogăție, aceeași umanitate, aceeași intimitate și căldură animă pe romancierii de azi, cum anima altădată pe Meredith, G. Eliot ori Thomas Hardy.

De la J. Conrad, H. Wells, A. Bennett ori J. Galsworthy, azi celebri și pe continent, pînă la ultima generație, aceea a lui Franck Swinnerton ori Clemence Dane, lucrarea dă ample și interesante informații asupra structurii sufletești a autorilor, cît și asupra operelor.

2929

536

**ALEXANDRE RALLY ET GETTA HELENE RALLY :  
BIBLIOGRAPHIE FRANCO-ROUMÁINE**

**I** Această bibliografie, de o indispensabilă utilitate, e opera a doi cercetători români de mult stabiliți în Franța. Lucrarea trebuia făcută și era așteptată. Felul cum s-au achitat dl. și^jd-na Rally e întru totul lăudabil. Nici o carte importantă n-a fost uitată. Indicațiile sînt complete și exacte. Volumul întîi indică operele românilor publicate în franțuzește, iar volumul al doilea, operele franceze relative la România. Foiletînd aceste două volume, care conțin peste 8.000 de lucrări menționate, poți să-ți dai seama de legăturile culturale între cele două țări și să constăți proporțiile imense ale influenței franceze la noi. Ambele țări trebuie să fie recunoscătoare d-lui și d-nei Rally.

1930

**ANDRE MAUROIS : TOURGUENIEV**

Marele scriitor rus a fost eclipsat în ultimii ani de gloria lui Tolstoi și, mai ales, de aceea a lui Dostoievski. Arta sa simplă și clară, echilibrul său, duiosia și amărăciunea sa ponderată nu mai sînt pe gustul unei epoci plină de îngrijorare, de frămîntare, de dezechilibru. Firile obscure, enigmatice, mistice prind mai ușor într-o astfel de atmosferă în care seninătatea sună fals, ca o ironie sau ca o sfidare. Astfel, divinul și încîntătorul Turgueniev a fost încetul cu încetul dat uitării. Totuși, scriitorii englezi, în special Galsworthy, printre alții, au continuat să-l admire.

Andre Maurois, critic și romancier, trăind în atmosfera engleză, s-a simțit dator să repare această uitare. A ținut cîteva conferințe, al căror rezumat e cartea de față. Se schițează sumar viața poetului, copilăria sa tristă — terorizat de o mamă fantască, amorurile sale cu sora

537

lui Bakunin, cu Pauline Vieudot și cu altele, vagabondajul său în țările Apusului, relațiile cu Flaubert, Goncourt și Daudet, procesul dintre el și Rusia țaristă și revoluționară, neînțeles, deopotrivă de amîndouă.

Se desinează firea sa delicată, diletantică, pesimistă și duioasă, inaptitudinea sa tragică pentru pasiunile violente, pentru atitudinile sectare și unilaterale. E vorba apoi de arta romanelor sale, subtilă și desăvârșită. Un ultim capitol se ocupă de filosofia sa pesimistă, fără să excludă o anumită încredere în destinul și firea omului. Moartea sa, înfiorătoare, în singurătatea și luciditatea cu care s-a produs, e evocată mișcător. Totuși, cartea rapidă și superficială nu va satisface pe cei care iubesc pe tristul și fermecătorul scriitor rus.

1931

#### ȘTEFAN ZWEIG : NIETZSCHE

Ștefan Zweig nu e nici un critic literar propriu-zis și nici un biograf romanțat. E ceea ce se numește astăzi," din ce în ce mai frecvent, un eseist. Articolele sale nu-și propun, ca studiile de critică literară propriu-zisă, un scop precis și un obiect limitat. El atinge în treacăt unele puncte de vedere, neglijează altele, luminînd doar unele din aspectele care-l interesează într-o operă. Ca și în studiile sale asupra lui Tolstoi, Dickens, Balzac, el dă dovadă de intuiții profunde și originale. Arta sa de expresie, nervoasă și clasică în același timp, reușește să spună tot ce vrea.

În *Nietzsche*, Ștefan Zweig deosibește cu pătrundere câteva aspecte în adevăr noi. Iată despre ce e vorba. „Tragedia lui Fr. Nietzsche e o monodramă : ea nu ne prezintă, pe scurta scenă a vieții sale, nici un alt personaj decît pe el însuși. În timpul tuturor actelor acestei tragedii care se precipită ca o avalanșă, acest luptător solitar se găsește singur sub cerul furtunos al destinului său. Nimeni nu e ca el, nimeni nu i se opune, nici o fe-

meie nu îndulcește cu prezența ei duioasă tensiunea atmosferei. Orice mișcare pleacă de la el și se răsfrînge asupra lui ; cele câteva figuri, care la început merg în umbra sa, întovărășesc doar cu gesturi mute de mirare și de groază eroica sa antrepriză și se îndepărtează apoi încet ca de un pericol. Nu 'adresează vorba nimănui și nimeni nu-i răspunde.“

Alt capitol se intitulează *Don Juan de la connaissance*. Acolo găsim, printre altele, următoarele : „Immanuel Kant trăiește cu cunoștința ca cu o nevastă. Se culcă cu ea timp de patruzeci de ani în același pat spiritual și procrează o întreagă familie germană de sisteme filosofice, ai cărei descendenți locuiesc încă în lumea noastră burgheză. Raporturile sale cu adevărul sînt absolut acelea ale unui monogam — ca și acelea ale discipolilor săi Fichte, Schopenhauer, Hegel. Ceea ce îi împinge către filosofie e o înaltă voință de ordine care n-are nimic demonic, o bunăvoință germană, obiectivă și profesională. Ei au pentru adevăr o dragoste onestă, durabilă și fidelă. Ei văd, în adevăr, o soție și un bun asigurat de care nu se separă pînă la moarte și căruia nu i-au fost niciodată infideli.“ În timp ce Nietzsche e amantul, Don Juanul adevărului.

Celelalte capitole conțin observații tot așa de ascuțite și tot așa de interesante.

1931

#### ȘTEFAN ZWEIG : JOSEPH FOUCHE

Fouche, călugăr convențional, trădînd convențiunea pentru directorat, pe acesta pentru Napoleon, pentru ca pe acesta din urmă să-l vîndă Restaurației, trece drept tipul marelui oportunist. Cariera sa și liniile ei generale seamănă oarecum cu aceea a lui Talleyrand. Ambii clerici ca formație și trădători ca profesie. Numai că Talleyrand, cu gusturi de grand seigneur, cu aere cinice, lucrează la lumina zilei, pe față. Fouche e agentul de siguran-

ță, polițistul secret care lucrează tenebros, știe tot ce se petrece,' deține toate slăbiciunile și scăderile potențailor zilei, care le exploatează apoi în utile șantaj.

Fouche e omul care, ca unele păsări, care au instinctul magnetic al orientăției în spațiu, avea instinctul puterii. El știa, prin toate vicisitudinile, unde se îndreaptă busola, către care regim vor veni favorurile destinului. Și apoi se aliea de cel mai puternic.

Tip abject din punct de vedere al politicii democratice, care aliază la interesul politic și elemente etice de sinceritate și loialitate, Fouche e o figură gustată de protagoniștii vechii politici de camarilă, de anticameră și de infinite intrigării. Amator de pitoresc în toate domeniile vieții, St. Zweig ne-a dat un interesant portret al acestui trist personaj.

1931

#### MAURICE BARRIS : *MES CAHIERS*

Fiul lui Barris a întreprins publicarea „caietelor” rămase de la tatăl său, cu notațiunile sale zilnice, material care trebuia să servească, dacă Maurice Barris mai trăia, la alcătuirea memoriilor sale. Sînt în aceste volume scheme pentru articole, impresii, caracterizări de personaje, citații interesante etc.

Evident, multe din aceste pagini nu prezintă nici un interes pentru cititorul neinițiat sau pentru marele public. Pentru cei care admiră și au urmărit de aproape pe marele scriitor, aceste note zilnice arată curba evoluției, luptele interioare, fragmentele sporadice din care s-a înfiripat personalitatea sa. Unele pagini ar putea fi detașate chiar pentru semnificația și valoarea lor independentă.

1931

540

#### CAMILLE MAUCLAIRE : *UÂPRE ET SPLENDIDE ESPAGNE*

Spania e, de obicei, pentru majoritatea călătorilor scriitori o ocazie minunată pentru confesiuni lirice.

Cu alte cuvinte, această țară, unică în lume ca originalitate și pitoresc, devine un simplu pretext. Aflăm prea puține despre Spania — spre deosebire de cum procedase Gautier, onest și documentat —, cît mai ales despre eminenta personalitate a autorului. Prezenta lucrare ne dă o serie de informații prețioase și bine ordonate. E vorba mai mult de Spania decît de autor. De aceea, o putem considera ca o contribuție interesantă.

1931

#### ERICH MĂRIA REMARQUE : *ÎNTOARCEREA DE PE FRONT*

trad. de Al. Philippide și J. Byck

Andre Gide a spus undeva că singura carte franceză pe care n-ar fi putut-o scrie cu nici un chip un german este *Les Caracteres* de La Bruyere. Aceasta fiindcă nemții n-au simțul limitei psihologice, a profilului sufletesc bine și precis determinat. Ei sînt apti pentru muzica, care confundă, nu pentru psihologia, care diferențiază.

Se poate spune, în sens invers, despre ultimul roman al lui Erich Măria Remarque că n-ar putea fi scris în nici un caz de către un francez. Arta franceză, chiar cea mai simplă, cea mai sinceră, e măiestrită după un tipic retoric. Există totdeauna acolo ceva de demonstrat. Aranjamentul, „trucurile” sînt vizibile.

Sfîrșitul e ticluit în vederea unei concluzii. Cărțile franceze au aproape toate un parti-pris. În opere perfect realiste chiar, măcar un parti-pris de estetism, de umanitarism, de clasicism, de romantism etc.

Romanul lui Remarque n-are absolut nici o preocupare de concluzie și nici un parti-pris. Procedul său nu e întru nimic deductiv : nu pornește de la nimic precon-

541

ceput. Arta sa nu e contaminată de nici o ideologie, de nici o voință de școală literară ori altfel. Totul e firesc, calm, limpede. Narația amintește numai de doi autori : de Tolstoi și de Cehov. E de o obiectivitate absolută. Scenele tari sînt estompate și prezentate parcă înadins banal, strecurate ca un fapt divers printre celelalte, fără vreo semnificație deosebită de relief ori de pitoresc special.

Autorul se ferește grozav de loviturile de efect. Ce putea fi mai ispititor, pentru un autor care tratează tema întoarcerii de pe front, decît sentimentalismul umanitarist. Dar și acest accent lipsește din intențiile autorului. Aceasta nu înseamnă, desigur, dă fără voia sa, cartea nu are o tonalitate de adîncă umanitate. Autorul spune simplu și cu lipsa de emoție a unui om abrutizat de patru ani de tranșee (această *tonalitate anafectivă*, această indiferență caracteristică obosiților nervoși constituie tot farmecul și, în același timp, tot *adevărul* cărții) în mod egal laolaltă lucruri importante și semnificative, oa și lucruri lipsite de interes. Atitudinea, dacă există vreuna, e o pasivitate resemnată și îndurerată. *Întoarcerea de pe front* e fără prea mari speranțe în suflet. E exodul unor cadavre morale, oare văd, înregistrează, dar nu mai au rezonanțe în suflet.

întîmplările care au urmat au confirmat lipsa de speranțe. Ele n-au pultut stinge flăcările stinse, pentru noi bucurii.

Cărțile mari sînt acelea din oare reies o mulțime de constatări. Parcă fără voia autorului, *Întoarcerea de pe front*, caleidoscop al vieții germane de după război, revelează aspecte infinite ale vieții omenești. E unul din cele mai remarcabile romane recente. Traducerea d-lor Byek și Philippide a păstrat tonul exact, muzicalitatea ternă și sobră a originalului. Și au găsit în limba română formule tot așa de fericite ca în limba autorului, pentru a ne sugera frumusețile acestei minunate opere.

1931

542

## H. BLAZIAN : JEAN-LOUIS FORAIN

Cu ocazia morții marelui desenator umorist francez, dl. H. Blazian a scos într-o plachetă un studiu comemorativ și o serie de reproduceri din desenele lui Forain.

În cîteva pagini, d-sa caracterizează maniera lui Forain prin comparație cu marele Daumier (inferioară acestuia prin fantezie și bogăție), cu Toulouse-Liautree — față de care avea un simț moral superior —, cu Gavarni, față de care era mai adine și mai amar. Reproducerile de la urma volumului ilustrează ideile articolului. Lucrarea d-lui H. Blazian va reuși să facă cunoscut la noi pe umoristul francez și să stîrnească interesul pentru opera sa.

1931

## CENTENARUL LUI GOETHE

În privința lui Goethe nu există puncte de vedere etnice. Că s-a născut la Frankfurt-Ham-Main, că a trăit la Strasbourg, Leipzig, Heidelberg ori Weimar importă, desigur, pentru detaliile gîndirii sale. În liniile generale, însă, Goethe sfarmă linia determinismului național. El a încetat de a fi un scriitor specific german, pentru a deveni un simbol, dacă nu al omenirii în genere — acel „homme en soi”, pe care-l construisese secolul al XVIII-lea —, cel puțin al europeanului modern,

O statuie a lui Goethe se găsește în orice țară a Apusului, și în fața numelui său, chiar în perioada de stupiditate a marelui război, șovinismele amuțeau. Ferocii naționaliști francezi, ei înșiși, de la Maurice Barres (fervent goethean !) și pînă la Ch. Maurras sau Leon Daudet, n-au nimic de obiectat marelui german.

El e revendicat de umanitatea civilizată ca un bun comun, e punctul de calm și echilibru, unde toate furtunile urii bazate pe adversități etnice se potolesc.

543

Pentru ea să fie așa, trebuie ca Goethe să oonție în sufletul său nu numai cîte o părțică din aspirațiile tuturor popoarelor, dar un fond comun și poate primitiv, un Urphänomen, acea idee-mamă de care vorbea el atît.

În adevăr, Goethe corespunde ca nimeni altul idealului de erou modern, în ordinea spirituală. De la Renaștere încoace, în civilizația noastră individualistă, veacurile au considerat ca supremul bun realizarea *personalității integrale*. Această deviză închidea încă ideile de complexitate, de bogăție, de originalitate. A fi o personalitate însemna a găsi formula vrăjită în care un număr cît mai mare de însușiri — și cît mai multe însușiri însemna o apropiere, o confundare cu însăși' natura infinită — se găseau în bună oonvențiune, în armonică îmbinare, în unitate organică.

Așezat la răscrucea mai multor civilizații și la întretărierea cîtorva epoci, Goethe a închis ca o cutie de rezonanță și ecourile lumilor muribunde, care se sfîrșeau, și strigătele de triumf ale timpurilor care biruiau.

Născut aproape de Rin, într-o vreme cînd acesta constituia frontiera lumii franceze, el' a moștenit, totuși, o tradiție și o cultură germană.

A trăit apoi timpurile epopeii napoleoniene, adică a primului vis și a primelor realizări *pan-europene*, cînd naționalismele, neînchise încă în ziduri chinezești, își împrumutau mentalitățile și limbile, sforțîndu-se să alcătuiască un suflet european, o comur a viață a Occidentului. Apoi lui Goethe i-a fost dat să vadă în lungă și senina sa viață mai multe epoci. Adolescentul care vine să se instruiască la Leipzig e încă îmbrăcat după moda timpului, ou o perucă albă, cu joben, cu ciorapi de mătase și cu tricorn. Spiritul timpului e încă *ro-coco*: madrigale, farse, idile, galanterii inocente, grații complicate se desfășură peste tot. Dar bucuria nu poate fi completă. Se simte, prin cadențe de gavotă, nu știu ce degenerare, nu știu ce decrepitudine „fin de siècle”.

Tineretul e nemulțumit de dulcegăriile rînoede, de grațiile fanate. El intervine tumultuos și brutal peste surîsul senin și clar al inteligențelor din epoca „luminilor”.

E în destinul sfîrșiturilor de secol ca ele să isprăvească răscolite și frămîntate de un tineret întrepid și ne-

-răbdător. Goethe, deschis pentru toate influențele, su-poartă și el acest „Sturm-und-Drang”.

Cu încetul, rebeliunea se sistematizează și se precizează în romantism. Acest curent tulbure și violent stîr-nește natura diabolică ce domina în Goethe. Din ea fiș-nește nu numai *Werther*, dar și prima parte din *Faust Sufletul demoniac se zbate în teribile convulsioni*. Goethe e cutremurat de tot vîrtejul romantic. Sufletul său, în oare orice urmă de grație, de bucolică, de fard politicos a dispărut, se zvîrcolește ca acela al unui posedat. În această perioadă Goethe poate fi comparat cu Dostoievski și Nietzsche.

Dar anii și împrejurările calmează. Călătoria în Italia, viața potolită a unei curți de provincie, perii albi care vestesc primele reculegeri după dese furtuni coboară liniște în suflet. •Idealul elen, oare nu-l părăsise, în fond, niciodată, urcă ia suprafață. Goethe intră în faza contemplativă și olimpiantă, de la înălțimea și calmul căreia își poate privi viața. Partea a doua din *Dichtung und Wahrheit*, *Faust*, *Convorbirile cu Eckermann* corespund la această stare de spirit.

Atîtea existențe diverse, închise într-o singură viață, aduc în adevăr aminte de ceea ce Goethe stima mai presus de orice : de natură. E curba unei vieți complete, așa cum o visează sărmanii neputincioși, așa cum rar se realizează în cursul unei unice biografii. Goethe a prețuit mai cu seamă două lucruri : umanitatea și natura. Și a fost bogat și divers ca ele.

Într-o vreme dată pot trăi, în același timp, tipuri așa de contradictorii ca Rousseau și Voltaire, Dostoievski și Tolstoi. Goethe a fost și unii și alții în aceeași viață : clasic și romantic, olimpiant și demoniac.

Omenirea noastră, care admiră acesta ipertrofie a personalității, oare e obsedată de imaginea omului complex, acela care reușește să cuprindă în el toate notele și toate divergențele, civilizația noastră, căreia îi plac eroii infiniți în bogăție, respectă în Goethe *rezumatul* tuturor aspirațiilor ei cele mai antitetice, mai mult, pe *omul integral*, pe omul prin excelență.

1932



Maxim Gorki reproșă criticilor și editorilor că nu tratează cum se cuvine opera lui Jules Verne. Bare curios a face un nedreptățit din scriitorul care atît în timpul vieții, cît și după moarte a fost — și este — literalmente răsfațat de public. Totuși, Gorki avea dreptate. Jules Verne — spune el — este un clasic care — în ciuda gloriei sale — nu a fost tratat ca atare.

Voga lui e unanimă și constantă, dar nici un critic nu i<sup>a</sup> acordat onoarea să explice frumusețile artei sale cu seriozitatea și rigoarea cuvenită unui clasic. Lanson, de pildă, pomenește de el numai o dată, și atunci indirect și în trei cuvinte, pentru a spune că „Zola nu fusese un vulgarizator ca Jules Verne”. Atît. În fond, mai există și o a doua judecată a criticilor despre Jules Verne. Dar necrisă. Orală, sau chiar numai formulată în gînd. Sub pretextul că Jules Verne place și copiilor, s<sup>a</sup> conchis că opera sa aparține unui gen *minor* de literatură. A fost ceva asemănător cu ce i s-a întîmplat pictorului Daumier — care, fiindcă își permisesese să satirizeze ou umor priveliștile societății burgheze, a fost parcat peiorativ în categoria oaricaturiştilor.

Editura sovietică Goslitizdat a publicat — între anii 1945—1957 — o frumoasă și amplă ediție a operei lui Jules Verne, în douăsprezece mari volume, ou tot aparatul critic cuvenit unui clasic. Intr<sup>o</sup> traducere omogenă și precedată de un studiu — primul studiu critic —, în care se analizează pe larg și se judecă științific toate calitățile acestui scriitor. Autorul se numește Kiril Andreev și studiul său este magistral. Autorul, dena lungul multipleur însușiri ale lui Jules Verne, revine mereu la una care le cuprinde pe toate. Această calitate este *actualitatea*.

Ideile lui Jules Verne sînt exact acele care frămîntă lumea noastră contemporană : antirasismul, antimilitarismul, credința în puterile nelimitate ale științei, importanța acordată tineretului, desființarea sclavajului, lupta pentru eliberare națională, concepția unei munci totodată creatoare și colective, alegerea ca ideal de umanitate

a unui personaj oare să fie în același timp inventator, explorator și justițiar.

În toată această înșirare de calități, am omis dinadins cele trei trăsături cunoscute și unanim recunoscute : plăcerea voiajului, anticipația științifică și caracterul fantastic-senzațional, trei elemente care — combinate — au făcut din Jules Verne creatorul unui gen literar nou. Căci celebrele sale *Călătorii extraordinare* nu seamănă nici cu călătoriile lui Chateaubriand (unchiul său dinspre mamă), nici cu povestirile „extraordinare” ale lui Edgar Poe (căruia dealtfel îi consacră un lung studiu), nici ou romanele de aventuri ale marelui său prieten, Alexandre Dumas, nici ou fanteziile științifice ale lui Wells, nici cu povestirile „fantastice” ale lui Hoffmann. Pentru toți acești autori el avea simpatie, poate chiar afinități electivă. Dar se deosebea de ei. Toți aceștia cultivau combinația de fantastic și științific mai mult pentru amorul aventurii și senzaționalului. Afară de asta, la nici unul nu găsim acel sentiment oare face esența, și farmecul basmelor lui Jules Verne : *poezia științei*. Descoperirile științifice, minunile (tehnicii sînt simțite cu lirism grefat pe un realism metodic și meticulos. După moartea lui Jules Verne a rămas o „cărțicică” imensă, cuprinzînd douăzeci și cinci de mii de fișe, în care el consemnase toate noutățile apărute în știință și industrie. Avea — cum zice criticul sovietic Andreev — „o concepție fundamental materialistă”. Eroul său este inginerul inventator și explorator, un „poet al materiei”. Secretele naturii fizice sînt pentru el o substanță patetică și exaltantă.

Vorbind de cele *20.000 de leghe sub mări*, Maurice Thorez spunea că, mai mult decăt *faptele* căpitanului Nemo, pe el îl entuziasmează *omul*. Și, într-adevăr, performanțele submarinului Nautilus sînt azi cu mult depășite de minunile unui submarin atomic ; iar pe de altă parte, încă din veacul al optsprezecelea au existat submersibile care torpilau fregate cu un echipaj de 300 de oameni. Noutatea și frumusețea anticipațiilor tehnico-științifice ale lui Jules Verne. consistă nu atît în uneltele, cît în omul care le mînuiește. Ce e nou la eroul lui Jules Verne e că puterea științei, formidabila putere pe care o dă cunoașterea legilor naturii, el o întrebunțează nu

mi

pentru a governa, ci pentru a libera ; nu pentru a aduce moarte, ci pentru a aduce fericire.

ti=

Unul poate din cele mai interesante romane de Jules Verne (și aproape necunoscut la noi), roman interesant prin actualitatea lui și, bineînțeles, prin valoarea lui de previziune realizată, este *Les cinq cents millions de la begun* („beguna” e numele pe care îl poartă văduvele de rajahi). O imensă avere moștenită de doi oameni, doi ingineri geniali. Cu banii moșteniți, primul construiește o societate comunitară bazată pe belșug, fericire și fraternitate. Celălalt clădește un oraș de oțel, „Stahlstadt”, unde muncitorii, într-un regim de robi, nu fabrică decât armament. Ocazie pentru ca, de-a lungul unor peripeții dramatice, cititorul să înțeleagă contrastul între puterea de distrugere și puterea de fericire a științei, problemă nouă pentru contemporanii lui Jules Verne, dar care frământă amarnic pe contemporanii noștri.

H

Tot în ordinea actualității este interesantă evoluția sentimentelor lui Jules Verne față de fenomenul american. În tinerețe, pe când avea treizeci și opt de ani, vizitase Statele Unite și se întorsese cu impresia — foarte răspândită pe atunci — a unei libere democrații, Eldorado al „tuturor posibilităților”. Mai târziu, el va descoperi că în acea țară se practică cea mai tipică exploatare capitalistă și se tinde la cea mai vastă hegemonie imperialistă. Sperase în acești yankei care făcuseră război pentru liberarea negrilor. În 1889 el publică un roman *Secolul al XXIX-lea. O zi trăită de un ziarist american*. Acțiunea se petrece în viitor. Patria dolarului stăpânește aproape tot globul. Celelalte sînt sau simple județe ale Americii, sau vasale sărace. Anglia e mai supusă decât un dominion. Franța duce o existență obscură și vegetativă la umbra dolarului. Singure cîteva țări răsăritene se împotrivesc !

În 1895, Jules Verne publică un alt roman, *Insula cu elice*, unde iarăși sînt zugrăviți milionarii americani. Ni se arată contrastul dintre insula plutitoare, lungă de 5 kilometri, pe care stăpânii petrec o viață paradiziacă, și lumea de pe diversele continente, unde miliarde de robi își îndoaie- spinarea pentru oțiva bogătași. Dar un destin amarnic îi paște pe despoți. O soartă pedepsitoare va face din ei proprii lor gropari. Miliardarii se ceartă între dîr-

sil, cele două cliici trec la acțiune, și insula sare în aer cu ajutorul propriilor ei mașini și mașinațiuni.

Cum foarte just remarcă criticul sovietic citat, păreri sociale ale lui Jules Verne nu sînt de un optimism beat. Desigur, el crede că progresul științei va aduce un belșug material neînchipuit, dar și că aceasta nu va produce încă fericirea universală.

În sna reproșat lui Jules Verne că ar fi căzut în capcanele și păcatele socialismului utopic al lui Fourier. *Insula misterioasă* și multe alte alcătuiți imaginate de el seamănă parcă cu falansterile visătorului sociolog francez. La aceasta se adaugă și adeziunea lui la naiva idee fourieristă a „muncii atrăgătoare”.

Lucrurile sînt în realitate ceva mai complicate. Munca pe o „insulă misterioasă” nu seamănă cîtuși de puțin cu aceea din falansterile fourieriste. Caracteristic la acestea din urmă era că fiecare cetățean își alegea, cum îi trăsnea, munca ce îi plăcea, pe cînd caracteristic în *Insula misterioasă* e tocmai că nimeni nu poate alege, că fiecare trebuie să facă de toate, că munca e grea, dramatică. S-a spus, cu drept cuvînt, că Jules Verne, în această carte, ia ferm poziție contra concepției robinsoinieme. El ne descrie un *robinson colectiv* și fără zestrea prealabilă a unei corăbii... pline.

Penitru a înțelege concepția lui Jules Verne despre muncă, să facem un moment și noi ca el : să *anticipăm*, istoricește, bineînțeles, tot ca el, bazați pe datele științei actuale. Noi știm sigur că într-un viitor nu prea îndepărtat omeniarea va trece la societatea comunistă. Se poate admite ca, într-o uzină atomică, să ajungem a produce o locomotivă complectă în cinci minute. Dar oa să fabricăm un specialist în filologia clasică, sau un doctor în fizică nucleară, sau un mare violonist, tot cincisprezece-douăzeci de ani de muncă economică neproductivă ne va trebui, chiar în cea mai atomic organizată țară industrială imaginabilă. Din fericire, viitoarea apropiată societate fără clase are de unde epuiza acești mulți ani de învățătură. Ei se pot alimenta din orele libere pe zi, de oare dispune un cetățean, după ce a scăzut, din douăzeci și patru, cele trei ore datorate societății. În lăuntru acestor ore zilnice libere, individul care vrea să se dedice unei

ocupații intelectuale sau artistice susținute se va deda la o muncă intensă de zece, douăsprezece, poate și șaisprezece ore pe zi. O muncă grea, cuprinzând multe operații migăloase și plicticoase, muncă plăcută totuși în ultima analiză, căci va fi mimată de pasiunea creației și a depășirii. O muncă desigur mult mai plăcută decât aceea pe care o găsim descrisă, de altfel, destul de vag, în utopiile lui Fourier. Această muncă dură, liberă și pasionată, Jules Verne a practicat-o personal toată viața. Toată viața a muncit douăsprezece ore pe zi și chiar, uneori, mai mult. Fusese un timp când o ducea greu, când existența lui se învecina cu mizeria. A trebuit să facă meserii stupide — stupide pentru el și aspirațiile lui —, meserie de agent de bursă, de secretar administrativ etc. Dar chiar și atunci, cu prețul nopților albe și al sănătății primejduite, el își consuma orele, oare îi mai rămâneau, scriind, pasionat, romane pline de omenești mesaje. O făcea cu greutate și plăcere. îl inspira nu naiva psihologie fourieristă, ci concepția lui despre muncă. Odinioară, condițiile unei munci de creație erau rezervate celor privilegiați. Azi, ea, ca multe altele, s-a democratizat. Nu am atins faza comunistă, cu belșugul ei material, ou imensele ei disponibilități de „ore liberie”, care dau oricărui cetățean puțința de a se dedica în principal creației, muncind în acele „ore libere”, muncind greu, dar neînchipuit de plăcut. Dar chiar și în etapa actuală, creația este o preocupare de tot momentul. Obsletrvați cât de des întâlnim cuvintele „creație”, „efort creator” în presa noastră, a țărilor socialiste. Este democratizarea pe scară largă a muncii devenită pasiune, onoare, plăcere, invenție. Și este încă o împlinire a unei „anticipații” a lui Jules Verne.

La calitățile de fond, opera acestui mare scriitor adaugă și calități de formă. În genere, un roman de aventuri cere următoarele însușiri stilistice : darul de povestitor, adică expunerea simplă, nesofisticată; talentul de a înlănțui peripețiile ; umor în dialog și în reflecțiile autorului ; culoare și pitoresc în descrieri ; în sfârșit, arta de a explica fără pedantism didactic anumite fapte de știință și tehnică ce nu pot lipsi dintr-un roman de aventuri. Jules Verne posedă în cel mai mare grad aceste în-

sușiri. El este și sub raportul formei un mare scriitor. Iată de ce ne place și va continua să ne placă.

În Rusia, succesul său a fost imens și instantaneu. Prima recenzie a primului său roman de „călătorii extraordinare” (*Cinci săptămâni în balon*) a scris-o Saltîbov-Scedrin, în revista *Contemporanul* lui Nekrasov, imediat după apariția cărții. Mendeleev îl numea pe Jules Verne „un geniu al științei”. Tolstoi spunea că romanele acestuia l-au entuziasmat ca pe un copil, deși le citise bătrân. Tot el a ilustrat cu mâna lui un exemplar din *Ocolul pământului* pentru copiii lui „Și dacă ați ști — spune tot el — cu cât entuziasm vorbește despre dînsul Turgheniev !”

O scriitoare franceză, Gilette Ziegler, l-a numit foarte bine : „professeur d'energie”. Profesor de îndrăzneală. Byrd dedlana că Jules Verne fusese autorul moral al expedițiilor sale polare. Tot astfel se mărturisește direct inspirat de el Simon Lake, exploratorul „lumii tăcerii”, de pe fundul oceanelor. Belin, creatorul belinoscopului, prima schiță de televizor, avea o imensă admirație pentru acel care în *Castelul Carpaților* se gândise la un aparat fototeleferie prin care eroul își putea vedea și auzi iubita lui cea depărtată. Chaffengeon, descoperitorul izvoarelor Orenoeului, întors din expediție, pune toate însemnările la dispoziția lui Jules Verne, cu libertatea de a le folosi cum îi va plăcea.

Cunoașteți celebra întrebare : „dacă ați fi pe o insulă izolată, ce cărți ați vrea să aveți cu dumneavoastră ?” Chareot, fiul marelui psihiatru francez, el însuși explorator la Polul Sud (două expediții, una în 1903 și alta în 1908), a luat pe bordul vasului său întreaga operă a lui Jules Verne. Odată, când nu mai avea nici chibrituri, nici brichete, a aprins focul folosind un procedeu indicat de Jules Verne și nefolosit pînă atunci de nimeni, anume a luat un cristal de gheață și a focalizat prin el razele soarelui oa o lentilă. Ocolul pământului în 80 de zile a fost reîncercat de Miss Bly, reporteriță la ziarul *Sun*, înainte de înființarea transsiberianului, și l-a efectuat în șaptezeci de zile ; Stigler, pentru *Echo de Paris*, în numai șazeci de zile. Dar probabil că acești doi mii tăiaseră din program. Jean Cocteau însă i-a res-

pectat întocmai toate escalele (voiajul era organizat de ziarul *Le Matin*). Jules Verne — observă Cocteau — fusese și în lasta profetic. într-adevăr, cifra de optzeci de zile fusese ea însăși o anticipație. Chiar folosind cele mai rapide mijloace de locomoție contemporane, Cocteau nna putut coborî durata călătoriei sub optzeci de zile. Da chiar a avut de luptat ou mizeriile pe care i le făceau acei care voiau oa el să piardă pariul, pe care l-ar fi pierdult dacă nu câștiga o zi — exact ca Phileas Fogg.

Paralel cu legenda laudativă, Jules Verne a fost și obiectul — sau dacă vreți victima — a numeroase alte legende. Pe lângă aceea de care am vorbit (Jules Verne, scriitor de literatură infantilă), mai există și alte două : Jules Verne, voiajor în papuci la gura sobei și Jules Verne, spectator pasiv.

Desigur, Jules Verne n-a călătorit nici la pol, nici pe fundul oceanului și încă mai puțin în lună. Dar a călătorit totuși enorm. În 1859 merge în Scoția, la treizeci și trei de ani merge în Scandinavia, în 1864 vizitează Statele Unite, în 1878, Mediterana de la un cap la altul, și pe amîndouă malurile ; în 1879 se duce iar în Scoția, unde studiază viața minerilor ; în 1881 vizitează Kielul, în 1882 mai face o croazieră în Mediterana. Iar cînd era copil, se îmbarcase pur și simplu clandestin, fără ezitare, nici bagaje, pe un velier de cursă lungă în drum spre mările Sudului. Ce e interesant în călătoriile lui este că ele erau în general făcute nu cu mijloace „omnibuse”, ci cu propria lui barcă, un mic iaht, oprinckHse cît și unde vroia, ca un adevărat călător căruia îi șade bine cu drumul. Nu e mai puțin adevărat că cel mai mult a călătorit prin cărțile de călătorie ale altora ; le citea cu aviditate și le cunoștea pe toate. Dealtfel, nu este o metodă rea. Un călător selectează, din ce a văzut, aspectele cele mai interesante. Alt călător va selecta altele. Citindu-i pe toți, faci o adunare de selecții. Pe baza lor, Jules Verne era în stare să facă „anticipații”, chiar dacă mijlocul de transport era propriul său fotoliu din Amiens. E suficient să amintim că, bazat pe călătoriile altora, el ajunge la o descriere a izvoarelor Nilului, care coincide perfect cu aceea pe care Ministerul de Război britanic o ținea încuiată cu șapte zăvoare. Închipuirea,

B fantezia completau just, fiindcă totdeauna porneau de la date științifice riguros controlate. Recitiți descrierile de păduri submarine din *20.000 de leghe sub mări*. Rareori, culorile, simfoniile cromatice, rareori baletul de forme vegetale complicate, rareori toate aceste combinații pur vizuale au fost redade așa de fidel cu simpla unealtă a cuvîntului. Recitindu-le, imaginea lor polimorfă și policromă ne răsare în ochi, halucinantă. Și, lucru încă mai curios : ea este identică cu cea pe care, înarmați cu reflectoare, baloane de oxigen și tălpiți înotătoare, o văd aieva plonjorii anilor '60. O văd și o filmează. Citiți descrierile lui Jules Verne. Veți vedea cum peisajele lui submarine seamănă cu cele pe care le-ați văzut cu ochii în *Lumea tăcerii*, frumosul film al comandorului Cousteau. Totul, inclusiv vizitarea epavei de vapor zăcînd pe fundul de nisip.

Vorbeam și de o altă prejudecată care trebuie înlăturată, aceea a pasivității politice a lui Jules Verne. Cred că se poate spune că acest scriitor a fost, în cel mai adevărat înțeles al cuvîntului, un militant în slujba ideilor progresiste. Romanele sale sînt pledoarii convingătoare. Ochii maturității el i-a deschis, la douăzeci de ani, în plin Paris revoluționar, în zilele lui iunie 1848. Mai tîrziu, pe cînd locuia tihnit la Amiens, pleacă — împotriva povețelor și suplicațiilor tuturor — în Parisul zguduit de revoluție. Pleacă, fără nici un alt motiv decît atracția Comunei. Părăsește liniștitul Amiens și împărtășește cu comunarzii toate primejdiile primei revoluții proletare. Cu comunarzii, cu prietenii săi buni : Pascal, Louise Michel și alți conducători ai mișcării.

Jules Verne a pledat pentru emanciparea tuturor apăsătorilor, a pledat pentru pace și pentru interzicerea războaielor, a înălțat un mare imn muncii, arătînd cum pînă și în cele mai individuale invenții creația este o muncă colectivă a umanității.

Mesajul operei lui este de o vie actualitate.

T964

**III**  
**(VALORI)**

*Invitație la călătorie.* Un poet sentimental, în gustul lănced și plîngător de acum trei decenii, Edm. Haraucourft, a scris : „Partir e'est mourir un peu". Versul a devenit celebru în scurt : a fost transpus în muzică pentru o romanță italiană și sub acest costum fulgural și ușor de confetti și de mandolină i-a fost scris să străbată lumea întieagă. Adevărul său psihologic ni s-a părut adânc și indubitabil. Nimeni nu se întreabă despre adevărul lucrurilor des repetate și de toată lumea acceptate. Sufragiul și vechimea țin ioc de veracitate. Dar dacă versul poetului francez se potrivește călătoriilor care urmează unei despărțiri de dragoste, el este pe de-a-n-tregul fals pentru toate celelalte călătorii. A pleca, de cele mai multe ori, înseamnă a reînvia. Viața noastră, profesionalizată implacabil de un mecanism zilnic, strangulată în toate veleitățile și pornirile ei de spontaneitate, persecutate de un zeu al omogenității care urăște relieful, variația și surpriza, se scurge asemenea ei înseși, pe o curbă de moarte și îndobitocire fără liman posibil, în unități de timp egale matematic, hotărâte de ceasornic și de calendar.

„Qui la vie est quotidienne !", se plîngea contra acestei legi de aramă bietul Jules Laforgue. Ne rămâne astfel călătoria ca supremă reînnoire : un fel de metempsihoză-paliativ.

Rupând automatismul tailorizării noastre, ne schimbăm pentru o lună sau pentru o săptămână masca, îmbrăcăm un alt costum, ne dăm iluzia unui alt personaj. Sclerozarea spirituală suferă o amânare, un armistițiu. Fizionomia noastră prea fixată capătă o linie în plus ori în minus. Conte Keyserling, care ne-a lăsat patetice relatări ale unei călătorii filosofice în jurul pământului, ne spune că a pornit în călătorie fiindcă „începuse să devie o personalitate”, adică să se contureze definitiv.

Puțini sînt aceia, însă, care se pot reinnoi". Cei mai mulți urmăresc, în călătorii imposibile, visul nebun de a fugi de propria lor umbră. Un gând obsedant, mortal, îi întovărășește pretutindeni. Ei fug ducând cu ei, fără voia lor, viermele care-i roade. Orașe, palace-hoteli, transatlantice, oameni, fluvii, constelații, sarcofagii și fructe exotice, toate aduc aminte de același lucru, toate se transformă într-o feerie ternă și monocromă, ca universul explicat prin același element în sistemul unui metafizician simplist, într-o halucinație planetară, ale cărei decoruri le formează — inevitabil și fatal — tot gândurile de acasă, nedespărțita noastră neurastenie.

Și totuși, călătoria ne mîntuiește de multe ori. Ea e unicul remediu pentru un suflet încă nu complet naufragiat.

În zilele de boală, cînd sclavia patului mă țintuiește pe loc, singura lectură pe care o suport e ghidul Baedeker. Formez în jurul meu, din cărămizile lui roșii ca sîngele, lanțurile de ziduri ale unor cetăți de vis și fericire.' Și fără preocupare prea mare de timp și spațiu, de schimbări de temperatură ori de vehicul, ca într-un univers mistic, trec iute de la fiordurile norvegiene la platoul înghețat și prăfuit al Tibetului, din boarea de umezeală caldă a Anitilelor în pădurile Ceylonului. În zile de gripă fac visuri monstruoase și erealizabile. Atunci mă cheamă țărături încântate și virgine, atunci ascult vechea „invitație la călătorie”, formulată cu un fior prematur — acum șaptezeci de ani. În nopți de vară apăsătoare de senzualitate, ou aerul greu de parfumuri capțioase, m-aș voi rătăcit undeva, într-un port sudic : Alexandria, Colombo, Singapore ori Shanghai. A asista aco-

{ lo, amestecat printre seminții perverse, la încărcatul  
• unui vapor, în acel ritual de bestialitate, de sclavie și  
' de viții, a asculta orchestrația barbară a portului făcu-  
tă din șuier de sirene, din răcnete răgușite de entuziasm  
și de durere, a cutreiera barurile de noapte abjecte, un-  
f de patima și dezgustul ard deopotrivă la un loc, pen-  
; tru ca, apoi, în zori de zi, în geana roșie a aurorii să  
• vezi plecînd în larg, către zări virgine, după o dîră de  
spumă, o corabie cu soarele în față.

Și fiindcă gîndul n-are frâne, viziunea rătăcitoare se  
: poate schimba brusc, și aș dori mai apoi altceva.

După drojdia și vermina Orientului, frămîntat de  
• milenii de poftă, de luxură și de păduchi, apare nevoia  
de civilizație. Aș dori atunci o stațiune răcoroasă și ci-  
' vilizată aranjată din Tirolul austriac, cu muzică militară  
în parc, cu ofițeri îngîmfați și decorativi ca pe timpul lui  
Franz-Iosef, cu domnișoare purtând trenă și lorgnoane...  
așa cum le-a văzut, puțin mai înainte, în munții Harz,  
i Heine, în minunatele *Reisebilder*. Apoi orgia crește fără  
i; oprire. Urmează iute, amețitor, Sahara, cu munții săi  
l goi, în care se ascund tuaregii asasini și Atlantidele sale  
\ inexistente, regiuni misterioase de pe hartă din care nu  
[ ne vine niciodată o știre de gazetă, cum e — de pildă —  
f regiunea de nord a Uralilor ; pădurile virgine, America  
\ spaniolă (în care sună măreț nume îmbătătoare ca alco-  
olul : Tegucigalpa, Pemambuco, Nueva Estremadura etc),  
f țărături Zambeziului și ale Amazonului...

t" Vițiul geografic are o tortură specifică : imposibilita-  
l tea ubicuității. Lăcomia noastră de spațiu ne-ar voi la  
l un moment dat pretutindeni simultan. Poate viteza avi-  
oanelor va realiza într-o zi, măcar într-o succesiune ra-  
l pidă, ceva din această dorință rezervată zeilor.

f Freud a studiat o speță de dorință refulată : cea se-  
l xuală. A pus în lumină regretele tardive, tulburările  
I strecurate în sufletul timizilor, ale oamenilor ou princi-  
| pii, ale austerilor și sfinților, prin „refularea” instincte-  
I lor erotice. Ne-a arătat clar cazul modestei gospodine,  
i impecabilă oa purtare, care moare ou degetul pe cuvîn-  
I\* tul „Mesalina” dintr-un dicționar Larousse, așa cum se  
I petrece într-o piesă de Curei. Dar mai sînt și alte „re-

fulări". Pe lângă cea sexuală, mai este și cea achizitivă, a săracului care visează palate și grămezi de aur.

În fine, nu trebuie uitată „refularea” geografică, de care sufăr atîți cetățeni onorabili și bătrîni ai unui mic orașel din provincie, pe care nu l-au părăsit decît o dată sau de două ori toată viața și oare, adeseori, seara, la lampa de petrol, întîrzie melancolic pe un atlas, ca adolescenții pe *Jurnalul călătoriilor*.

O hartă e un motiv de deznădejde, ca și o femeie frumoasă și inaccesibilă.

*Psihologia curajului.* Un ofițer care observă în timp de război tabăra inamică descoperă un punct în aparență puțin apărat. Acolo i se pare că ar putea înainta neatacat.

Dar tocmai acolo sînt ascunse forțele inamicului și dezastrul urmează. Ofițerul trece drept curajos. În mintea lui pericolul nu există însă. Pentru o luciditate perfectă, oare ar fi conștientă pînă în ultimele detalii de pericol, curajul ar fi imposibil. A fi curajos înseamnă a alege din diferite alternative o ieșire. Înseamnă a cîntări între mari inconveniente, dar nu a alege pe cel mai grav dintre ele; înseamnă a paria pe o posibilitate, dar nu pe cea mai dezastruoasă.

În alegerea mijloacelor, nimeni nu este complet absurd. Nimeni nu merge garantat la moarte, fiindcă aceasta ar însemna sinucidere, și o operă de curaj e tocmai o salvare. Prin primejdii enorme, dar totuși o salvare.

Astfel, trebuie să presupunem că acel care înfruntă moartea pentru un scop oarecare nu e complet conștient de ce are să i se întîmple, fiindcă imaginația sa conține toate posibilitățile, minus aceea care-l va doborî, deci că un fenomen de distracție sau de obsesie — ceea ce e tot una — îi reduce cîmpul conștiinței la un spațiu ou mult strîmtat.

De cele mai multe ori, curajul se reduce la un moment de distracție. Sufletul preocupat în altă parte uită pericolul care-l pîndește. Fără să scădem prea mult acest act sublim, am zice despre curaj că e o neglijență. Iată de ce intelectualii, lucizi ori imaginativi, sînt lași. Între bravură și luciditate nu există acord posibil. Nimeni nu

e așa de tare ca să privească de bunăvoie, liber, cu vulturate, drept în lumina orbitoare a soarelui.

*Clasicism.* Obișnuim să explicăm clasicismul sociologic. Botezăm cu acest nume o epocă în care echilibrul claselor e perfect, în care acul balanței sociale se menține la egală distanță de forțele colective în joc. Atunci toată atmosfera e împăcată. Oamenii se bucură în liniște de prezent, nu se refugiază, reacționar, în trecut sau, utopic, în viitor. Sînt optimiști, candidi, entuziaști. În alte explicații domină punctul de vedere psihologic: clasicul e înainte de toate un subiect sănătos. Cele trei facultăți ale psihologiei tradiționale: inteligența, voința, sentimentul sînt armonios îmbinate. Proporția dozajului sufletesc aduce echilibrul moral și acesta pe cel estetic.

Dar clasicismul nu e numai o problemă de temperament. Semnificația lui ni se pare ceva mai largă. Am putea spune că clasicismul e o epocă a creației.

„În adevăr. Nici o sforțare artistică nu-și găsește încă de la început caracterul acela individual, oare o deosebește de toate celelalte. La început, orice artist se trudește în dibuiri, în căutări, în împrumuturi de aiurea. Abia tîrziu se găsește pe sine, adică își descoperă metoda artistică, tehnică, care convine mai bine facultăților sale mentale. Urmează atunci în opera de artă o senzație de calm, de adresă, de maturitate. Ceea ce la început era faultare dureroasă, sensibilă, penibilă, în realizările artistului, acum devine spontaneitate plină de dezinvoltură, ide siguranță și de acea euforie care însoțește tot ceea ce reușește.

Clasicismul e o vîrstă estetică. El marchează momentul în care, după lungi căutări, artistul s-a găsit pe sine. Astfel, există un moment clasic chiar în opera oricărui romantic, romantismul nefiind nici el altceva decît tot o etate artistică, aceea a căutării, a sforțării, a dezechilibrului revoluționar în epoca de tranziție creatoare. Dar după cum smochinul în țările reci nu face fructe, romanticii rămîn tineri și în adîncă bătrînețe.

*Criteriul tehnic în artă.* Rareori se consideră opera de artă ca o problemă tehnică. Dat fiind cutare



intenție, cutare plan inițial, care e gradul de realizare sau care e abaterea? Ce a voit să facă artistul și ce a reușit? Reușit sau nereușit, iată criteriul care trebuie să înlocuiască frumosul sau urâtul, noțiuni vagi, inestimabile la analiză. În acest caz, frumosul ar fi maximum de reușită tehnică a unui plan inițial. Succesul artistului față de el însuși, adică față de ceea ce a voit să facă, e un criteriu de apreciere cu mult mai comod. Criticul ar trebui să reconstruiască, după maniera algebricilor, — etapă cu etapă, piesă cu piesă — tot jocul acesta, matematic în fond, care e creația artistică. El ar fi silit să înțeleagă nu ceea ce vrea el, ci punctul de vedere propriu din care s-a pus creatorul.

Verdictul ar fi : ratat ori reușit. Conduși de acest procedeu, criticii ar fi mai comprehensivi, și estetica ar scăpa de toate sterilele discuții asupra naturii, esenței sau mai știm noi ce, a frumosului.

*Bergson cinic.* Rezumată excesiv, doctrina marelui filosof se reduce la o aspră critică a ideii de cantitate și la o reabilitare a ideii de calitate. Bergson admiră și cere să domnească individualul, specificul, caracteristicul. Detestă, în schimb, asemănarea, omogenitatea, colectivul, substituibilul. Prin aceasta el e un dușman neîmpăcat al mecanicismului, al determinismului cartezian.

Să transpunem filosofia în concret, adică în ambianța vie a secolului în care a apărut. Antideterminist sau antimecanicist în filosofie înseamnă în viață antiindustrialist sau antimașinist.

Bergson și filosofia lui sînt produse de sfîrșit de secol. Și nu încă de orice secol : sfîrșit de secol al XIX-lea, adică veacul în care s-au făcut cele mai uriașe eforturi tehnice, industriale. Mașinismul a sfîrșit vechile raporturi patriarhale. Karl Marx, el însuși, rareori sentimental, într-o celebră pagină din *Manifestul comunist*, descrie, în culori duioase, vechea civilizație a feudalismului patriarhal. Totul era o idilă : amicitia, dragostea (vezi Abelard și Heloise), raporturile economice, comerciale etc. Pe urmă a venit mercantilismul capitalist. Dragostea, prietenia, arta : totul se cumpără cu bani, se

apreciază pecuniar. Burghezia a trivializat universul. Mașinismul a urîțit lumea. Creațiile se produc în serie, ca ghetele americane. Lucrurile sînt asemănătoare, analoage, substituibile. Arta suferă în primul rînd de această americanizare a vieții. Ne-a spus-o elocvent Ruskin, care cerea reîntoarcerea la natura așa de diversă, de variată, de infinită.

În morală totul s-a mecanizat. În locul actelor de eroism, plate datorii sociale. Ne-a spus-o și mai elocvent Carlyle. Tolstoi ne-a învățat și el să disprețuim acest secol fără surprize și fără simplitate. Un discipol al lui Bergson, Ch. Peguy, blînd rural neasimilabil la urbanism, s-a indignat contra spiritului de cantitate, dominantă clară a lumii noastre în declin.

De la Ruskin, Carlyle, Tolstoi la Ch. Peguy, boieri ori țărani, această critică a industrialismului a fost făcută de rurali.

Cinismul e filosofia apropierei de natură, a criticii artificialismului, a tehnicii, a urbanismului. Bătrînul Diogen, care a lansat ordinul, era un sclav trac, neadaptabil la excesul de civilizație al strălucitei Atene. Barbari ori rurali, poștiți la poarta cetăților, cinicii, obosiți neasimilabili, găsesc în mașinism iadul modern. Complexitatea ori viteza îi deprimă. Ei urăsc civilizația, tehnica, fabrica, confortul ca pe niște dușmani personali. Mașina, iată răul suprem. Ruskin și Tolstoi au spus-o la sfîrșitul celui de al XIX-lea veac.

Bergson e teoreticianul filosofic al acestor tendințe. El a luat lucrul de sus și de departe. Dar sub această mască ipocrită, recunoaștem ușor pe ultimul cinic.

*Estetica și calmul.* Baudelaire, în versuri celebre, și-a manifestat dezgustul său de estet pentru tot ce e mișcare, grimasă, chin, efort. Arta statuară grecească n-a exprimat altceva decît liniștea perfectă. În viața cotidiană, un om carenșii păstrează, în grele încercări, calmul, neîncîntă. Adevăratul nobil nu cunoaște furia. În schimb, ne deprindem greu cu arta modernă, aceea a lui Rodin, de pildă, care exprimă mișcarea, nervozitatea, agitația. Oamenii expansivi ne apar puțin eleganți. Nu putem asimila ușor în estetică mișcarea. O

furtună poate fi un peisaj sublim. Ne incintă mai mult însă ora magistrală a serii, când pe zările îndepărtate se lasă domol potolirea nopții. Calmul conține în el intrinsec o virtute estetică. De unde vine aceasta? Propunem aici o ipoteză.

Frumosul e, în primul rînd, ceva adaptat. Un fenomen care se înfăptuiește într-un cadru pe care-l cunoaște, care se desfășoară ușor, suplu, fără obstacole, fără dibuiri sterile, fără eșecuri repetate. Mișcarea înseamnă ceva care se adaptează, în timp ce calmul înseamnă ceva adaptat.

Procesul e totdeauna mai urît decît efectul. Operația prin care se săvârșește un lucru ne e indiferentă, dacă nu chiar antipatică. Cea mai delicioasă mâncare n-o putem gusta cu poftă dacă asistăm la dezgustătoarea atmosferă de bucătărie în care a fost preparată.

Și dacă am ști toate încercările penibile, ștersăturile, corecturile meschine, revenirile plictisitoare, chinul acela monoton, dizgrațios al creației, poate că nu ne-ar plăcea atît o operă, pe care o gustăm tocmai pentru că ni se pare făcută parcă spontan, dintr-un singur gest.

Tot ce precedează un scop e pătat de febrilitate, de incomoditatea aceea pe care ți-o dă nerăbdarea, dorința, așteptarea. Procesul e mișcare veșnic dezadaptată. Rezultatul e punctul în care năzuința își găsește apogeul prin adaptare.

Urmează, de aici, că tot ce atinge un stagiul, tot ceea ce durează de mult, tot ceea ce s-a ajustat unei ambianțe ori unui moment, tot ce s-a organizat, cu un cuvînt, tot ce e vechi e frumos.

Noutatea, din contră, e vibrație, agitație, neadaptare, lipsă de organizare. De la obiectele de muzeu la aristocrație, la sentimentul trecutului, totul ne pare frumos. Calmul nu e altceva decît expresia vechiului. Antrenați în direcția aceasta, preferăm decadența devenirii. Declinul e plin de liniște, ca și bătrânețea, ca și moartea, care e, poate, suprema frumuseță.

*Definiția omului inteligent.* Puține valori sînt mascate mai ușor de altele învecinate ca inteligența pură. O mulțime de metale înrudite pot fi confundate cu

ea. în primul rînd, cultura. Aceasta poate fi definită *inteligenta aliora*. în momentul cînd emitem o idee, mai ales verbală, nimeni nu ne obligă să producem și sursa, în conversație, o observație ori un raționament căpătat din altă parte poate fi luat ușor drept invenție proprie.

O excelentă educație într-o familie distinsă și intelectuală sau buna naștere pur și simplu pot trece de asemeni drept deșteptăciune. într-o ambianță de elită, copilul mimează inconștient atitudini și gesturi inteligente. Mai pe urmă, acestea devin automatisme, și omul bine născut ori educat capătă un instinct de conducere în viață foarte analog perspicacității naturale.

Printre rudele apropiate, care se confundă cu puterea de gândire, trebuie alăturat și temperamentul artistic. Fantezia, gustul, predilecția pentru detaliul caracteristic, exprimarea pregnantă sînt un fel de inteligență: aceea a concretului. E tot o înțelegere a vieții, un fel de pricepere în detaliu, o aprehensiune fărâmițată în momente și obiecte separate.

Mai putem adăuga, în fine, bunul-simț, prezența de spirit, talentul. Dar adevărata inteligență e ou totul altceva. Cum să o definim? S-a spus că e facultatea de a prinde raporturile noi și generale între lucruri, s-a identificat — în alte definiții — cu comprehensiunea, iuțea percepției, adîncimea gândirii, cu spiritul critic sau cu cel realist. Determinarea acestui fenomen mental nu e — cum se vede — ușoară. încercările de delimitare sînt prea strimte sau prea largi. E mai comod să te adresezi direct în viață observației empirice.

Toți oamenii deștepți pe care i-am cunoscut prezentau o mulțime de deosebiri. Un singur lucru mi s-a părut comun la toți: *omul inteligent e acela care nu confundă niciodată punctele de vedere.*

Am auzit odată două domnișoare, studente la fizică, discutînd o problemă din specialitatea lor. Discuția era contradictorie. Una avea argumente, cealaltă nu prea. La un moment dat, cea care nu mai avea ce spune i-a zis celeilalte:

— Așa îmi trebuie mie, dacă stau de vorbă cu o tuberculoasă!



Evident, confundare de puncte de vedere. Dar care din dumneavoastră n-ați auzit acest dialog :

— Ce inteligent e cutare î

— Da, dar e sărac.

La prima vedere, definiția pare prea strimță. Să vedem dacă e adevărat.

Un psiholog, A. Binet, a arătat, ajutat de migăloase experiențe de laborator, că inteligența adevărată conține patru caractere : o percepție justă și repede, o direcție a gândirii, cenzură critică, în fine, putere de invenție. Am putea adăuga la trăsăturile deosebite de Binet încă două: comprehensiunea și obiectivitatea.

Un om care distinge perfect punctele de vedere presupune, fără îndoială, o percepție clară, fiindcă înțelegerea fiecărei perspective nu se poate constitui fără o disociație prealabilă prin senzații și imagini.

A deosebi înseamnă a percepe separat. Și a percepe separat înseamnă a nu confunda, deci a percepe just.

Direcția gândirii, adică aptitudinea de a avea plan ori compoziție în judecată, e și ea implicată în definiția noastră. Cine distinge diferite puncte de vedere înseamnă că le așază într-o ordine, le subordonează într-o ierarhie, le dispune, asemenea arhitecților, într-un plan inițial. Cine percepe variația nu o poate percepe dezordonat.

În ce privește cenzura critică, aceasta face chiar parte din definiția noastră. Se poate concepe analiză, disociație, distribuție, ierarhie fără stabilirea de valori," fără comparație, fără cântăreală critică ? A deosebi mai multe puncte de vedere e echivalent cu a pune pe fiecare la locul său, adică la locul care-l merită.

E ușor de înglobat în cele spuse mai sus despre deșteptăciune comprehensiunea și obiectivitatea. Recunoașterea unui alt fel de a vedea lumea ori viața decît acela al tău, transpunerea în alte considerații sînt tocmai virtuțile obiectivității. Sentimentul pluralismului acestui univers se reduce la o înțelegere prealabilă a multiplicității. Indulgența și toleranța urmează ca simple corolare.

Mai rămîne facultatea inventivă. Dar imaginația ce e altceva decît continuarea realității prin alte posibilități,

prelungirea a ceea ce e dat, cunoscut, familiar, cu ceea ce e deosebit, cu ceea ce consideră viața prin alți ochi, după alte criterii de măsurare ?

A nu confunda punctele de vedere nu înseamnă numai a fi sau a înțelege complex, ci a putea mînuî ca al tău propriu, în esența și frăgezimea lui, fiecare aspect, a-l utiliza potrivit și cînd trebuie, în proporții juste și în situații adecvate.

Din contră, cei care le confundă reprezintă tipul subiectivității excesive, al antropomorfismului, dar mai ales tipul stîngaci al dezadaptatului, al omului care n-are în voiajul vieții decît un singur instrument la el.

Sărăcia de minte duce încet și monoton la unitate, la sistem, la obsesie (observația poate fi verificată și în patologia mentală : cei cu mintea slabă sînt de obicei dominați de idei fixe). Inteligența adevărată e o descentralizare a gândirii. Ea combate congestiunea vieții în capitele absorbante și joacă în psihologie aceeași rol ca regionalismul în politică. Cu deosebirea că recunoaște perfect și celelalte regionalisme.

*Originea epicureismului.* Diferiți epicurei pe care i-am întîlnit erau oameni de treabă, vreau să spun virtuoși. Fenomenul poate să pară de mirare unora. Aceasta fiindcă epicureismul e confundat de obicei cu cinismul sau hedonismul, adică cu nesimțirea lubrică, care vrea să petreacă oricum pe deasupra scrupulelor de orice fel.

Epicureismul e însă altceva. Nu e un aspect de temperament voluptuos. Epicurianul se laudă : nu trebuie crezut.

De obicei e filosofia unei deziluzii. O soluție venită tîrziu, după diferite dezamăgiri. Epicureul a ajuns la idea că viața trebuie trăită așa cum e, după ce a crezut mai întîi că poate fi trăită altfel, adică eroic. Epicureismul e un „pis aller" deznădăjduit. Adeptul acestei filosofii, care vrea să fie depravată, dar nu reușește, seamănă cu femeile înșelate în amor, care-și propun ca răzbunare o viață destrăbălată, dar care, din lipsă de temperament, nu pot s-o suporte, sau cu oamenii buni, incapabili de rancună, care-și promet, cu sfortări de voință, să devie diabolici.

Epieureismul e o soluție târzie și o filosofie „par depit”. De aceea, nu-l veți găsi niciodată la tineri, ci numai la oamenii de o anumită vîrstă.

Îndoșiți-vă de imoralitatea ori egoismul epicureilor : riscați să găsiți în ei caractere prea devotate.

## I

*Ceea ce e nobil.* Se afirmă curent că ceea ce caracterizează noblețea e dezinteresarea. A trece prin viață animat de gânduri superbe fără de realizare practică, a da tot ce se poate da fără să ceri ce ți se cuvine, a putea să renunți nu numai la satisfacerea poftelor 'pământești, dar și la ambiție, glorie sau triumf, a trece peste toate acestea cu un calm duios, nici măcar disprețuit, cu atît mai puțin acrit ori rancunos, iată ce se prețuiește în colectiv consens ca suprema noblețea.

Dar lucrurile trebuiesc împinse mai departe și distincțiunea căutată mai adînc. Dezinteresarea e o facultate care se poate învăța. Prin educație ori prin benevolă imitație. Ea e o valoare socială care plutește mai mult ori mai puțin vag în atmosfera mediilor alese. A o învăța nu e mare lucru, căci atunci mimetismul ar avea altă valoare decît are. Această atitudine trebuie căutată în ce are omul mai ireductibil individual, mai neinfluențabil din afară. Caracterul nobleței trebuie să fie înnăscut, psihologic, nu social : așa zice, mai mult, biologic.

lil/

Acest stigmat mi se pare a fi *distracția*. Distracția e dezinteresarea fiziologică. Într-un om distrat, dezinteresarea e așa de adînc înfiptă, încît devine o particularitate nervoasă, cu alte cuvinte, e așa de asimilată, încît ajunge o funcțiune a organismului.

Dacă atunci cînd cele mai adînci, mai vitale din nevoile noastre sînt în joc, ne gândim fără finalitate, fără sens, adesea complet inutil, la cu totul altceva decît la ceea ce trebuie, fără măcar să ne dăm seama cît riscăm, poate însemna aceasta altceva decît o eroică disprețuire a celor mai urgente interese ? Omul vulgar e veșnic la pîndă, nu-i scapă nimic, e veșnic adaptat, mereu *atent*, cu o lăcomie încordată, cu o pîndire precisă a fiecărui moment avantajos. Nici o ocazie, nici o circumstanță nu e trecută cu vederea de omul de rînd. Vigilența perfectă e poate cea mai profundă vulgaritate. Distracția e mult

superioară dezinteresării. În orice caz, e cu mult mai adîncă decît aceasta, fiindcă înseamnă transformarea unei reguli morale moarte în sângele și nervii noștri. Dintr-un postulat de etică am făcut un capitol de știință naturală. *Omul nobil e omul distrat*. Și acum verificați afirmația la toți marii artiști, marii gînditori ori filantropi. Veți găsi puține spirite atente.

*Artă și politețe.* Artistul cel mare trebuie să menție față de personagiile pe care le creează în romanele sale aceeași ținută, aceeași perfectă politețe ca și față de persoanele din societatea sa. Trebuie să le respecte dacă sînt stimabile, dar mai ales să nu-și permită, pe motivul că sînt create de el, că sînt ale sale, o anumită familiaritate cu ele. Sînt romancierii *indiscreți* — acesta a fost poate unul din cele mai grave defecte ale naturalismului —, care, de îndată ce intră într-o casă pe care-și propun s-o descrie, sparg saltarele ca să surprindă o intimitate, controlează calitatea lengeriei prin dulapuri, situația vaselor la bucătărie, pîndesc oamenii cînd mîncă, cînd fac dragoste, deschid ochii în patru să descopere vreo boală ori vreun detaliu de mizerie. În această atitudine se vede lipsa de fineță morală a scriitorului. Cu atît mai mult cu cît, dacă în societate nepoliteța e sancționată prin aceea că oamenii își întorc spațele, în roman, bieții eroi sînt neputincioși s-o facă, nu pot reacționa, sînt inofensivi din acest punct de vedere. Și e necavaleresc să te porți astfel cu sărmane ființe fără de apărare !... Tocmai fiindcă e mai greu să fii nepolitic în viață și așa de ușor în literatură, arta e o cursă în care cad sistematic toate spiritele vulgare.

*Teoriile în fața faptelor.* Un psiholog contemporan definește arta : „une jouissance sans convoitise”. Celelalte desfătări ar presupune toate lăcomie, dorință, nevoie de posesiune. Singură plăcerea artistică se caracterizează prin aceea că e indiferentă oricărei poftes. Oricine vede o natură moartă reprezentînd un paner cu fructe nu-i vine în minte să le mînce.

Dar Lucian ne povestește despre un străin care, intrînd în templul lui Venus din Cnidos ca să admire sta-

tuia, a rămas toată noaptea acolo, pîngărind-o cu o dragoste efectivă. Ceea ce a făcut ca municipalitatea să înconjure incomparabilul obiect de artă cu garduri proiectoare.

*Imoralitatea recunoștinței.* Pentru cine gândește bine puține virtuți omenești înseamnă o așa de flagrantă negare a dreptății ca recunoștința. Te-ai întâmplat într-o zi fatală a vieții pe bordul unui vas care a naufragiat. Cineva te-a scăpat. Trebuie după aceea, în tot restul vieții, să te faci că nu-i vezi defectele morale, prostia, vulgaritatea, trebuie să-l recunoști ca perfect, să-i aduci laude, să-i faci servicii, să nedreptățești pe alții, să calci în picioare meritul, adevărul, talentul.

Un șir nesfârșit de incorectitudinii, de grosălăanii, de minciuni, de platitudini, toate scuzate fiindcă sînt făcute în numele sfînt și prea respectabil al recunoștinței. De ailăi avantajul de a plasa binele cu diena sila, ideea „servi”, de a impune oamenilor cu amenințare și violență filantropia ta, ca să poți recruta atîția clienți, care, sărmanii, n-au de ales : ori oprobriul public datorit ingraților, ori atunci! o viață de servitute.

În societățile primitive, recunoștința a trebuit să apară ca un derivat al răzbunării, din aceeași familie cu ea. După cum, cînd mi-ai făcut un rău, trebuie să-ți răspund cu un altul, tot așa oînd îmi faci un bine trebuie să-ți răsplătesc echivalent : același principiu primitiv, simplist, de compensație oarbă. Cu timpul, s-a experimentat că e mai comod să faci binele cu forța decît răul. E un plasament cu mai puțin risc, pe care l-a adus îmblînzirea moravurilor. Feudalismul, cu obsesia lui de dependență, de servaj și de clientelă, a accentuat și mai mult această pornire către recunoștință, care s-a consolidat într-un principiu etic pe viață.

Această morală ne domină și astăzi din belșug. Ingratul e odios fiindcă e un om liber, un revoluționar. Conservatorismului ipocrit, care se ascunde în fiecare din noi, îi repugnă un om pe care nu-l poți avea la îndemână cu un serviciu făcut și căruia în orice moment poate să-i vie în minte să ia și alte criterii decît îndatorirea oarbă la un trecut pe care nu l-a vrut.

Toată această indignare e însă de prisos. Evoluția recunoștinței se îndreaptă de la trecut la viitor. Swift a spus : „recunoștința e sentimentul avantajelor pe care le aștepți”. Ceea ce înseamnă că, de îndată ce nu mai ai nimic de așteptat de la cineva, nu mai are sens nici să fii recunoscător.

Deci, singurul mijloc de a evita recunoștința e să faci bine mereu, cronic, pînă la sfîrșitul vieții. Adică, dacă vrei să salvezi morala recunoștinței și să eviți oamenilor odiosul păcat al ingraturii, să devii sclavul lor, servindu-i fără încetare. O clipă de repaos, și imediat lenai cauzat ocazia unei ingraturii !

*C e h o v.* Ori de cîte ori citesc ceva de Cehov, îmi aduc aminte de butada unui franțuz pesimist : „la vie c'est la poursuite de rimpossible à travers l'inutile”. În-tocmai aceasta e și concepția scriitorului rus. Materia artistică care-i servește de pretext evidențiază și ea aceeași concluzie. Cehov e cel mai pesimist spirit pe care-l cunosc, opera lui e epopeea inutilului. Au mai fost și alți pesimiști și încă cu mai mult brio. De pildă, Schopenhauer ori Leopardi. Dar aceștia și-au făcut din negarea fericirii o credință. Și oamenii care cred sînt oarecum mulțumiți. Pesimismul lor și-l manifestau în imprecății violente, în acuzații cosmice absurde, și aceasta îi ușura. Acești dogmatici ai negației aveau în însăși indignarea lor o consolare. Dar rusul e calm pînă la exasperare. Viața i se pare o lungă corvoadă, o plictiseală fără început și fără sfîrșit. O constată așa cum e, cu desăvîrșit realism, și atîta tot.

Impresia de monotonie e întărită prin detaliile banale, absolut firești, cotidiene, oare completează această frescă a spleenului. Cehov e *desăvîrșit pesimist, fiindcă nu exagerează nimic niciodată*. Dar un om care nu exagerează nici în rău, nici în bine înseamnă că n-a mîngîiat niciodată vre-o iluzie, n-a adoptat nici o poză, nu s-a lăsat atras de nici o speranță. Sinceritatea, luciditatea lui Cehov sînt iremediabile, absolute. Nu-i poți descoperi nici un artificiu, nici o grimasă, nici o cochetație, nici o strîmbătură. Nu crede în lucruri excepționale, originale, caracteristice. Pentru el, viața e un sistem de echivalență. Ni-

mic nu e colosal, romantic, extraordinar cînd e văzut de la distanță.

Chiar cînd se întîmplă ceva excepțional, urmează apoi un corelat de banalitate care anihilează revoluția de o clipă. Totul se compensează, iar ceea ce domină e mijlociul. Invîrtit cu oarecare iuțeală, discul lui Newton dă o culoare albă. Nu există individualități; sînt toți la fel. Un staffi&ltiicilan, Quetefet, și-a închipuit printr-o abstracție matematică un „homime moyen”, medie a tuturor oamenilor. Acesta e omul lui Cehov. Firește, el se plictisește. Fiindcă nici evenimentele nu aduc, prin (aceiași sistem de echivalență, nimic nou. Exuberanței și tinereței, dragostei și entuziasmului le urmează, inexorabil, domesticirea energiilor prin oboseală și vîrstă. Ne plictisim și pe urmă murim: iată bilanțul. Se zice că arta e realizarea specificului. Cehov contrazice estetica: nimic specific decît doar specificul neutralizării, dacă există și acela. Scriitorul rus e dușmanul ireductibil al reliefului. Bucuria de a trăi o dă însă 'contrastul, jocul de umbră și lumină, de linie dreaptă și frîntă, bucuria care se afirmă strident ca un triumf peste durerea învinsă. Ce voluptate poate să mai existe acolo unde nu e relief, deosebire, unde totul se anihilează printr-un etern ritm de compensație?

Cehov n-are scepticismul mefient în felul francez, vreau să zic în felul Renan ori France, așa de „dupe par la peur de ne pas etre dupe”. El nu are nici surîsul lor șmecher, care parcă spune veșnic: „pe mine nu mă prinzi!”, sau inevitabilul: „â d'autres, mon ami!” Rusul nu e mefient, fiindcă nu mai așteaptă nici o surpriză, nu mai are de ce să se teamă. El știe dinainte tot ce o să se întîmple: repetiția unui mecanism veșnic și evident același.

Arta sa e cea mai sever simplă, cea mai puțin cochetă, cea mai fără de podoabă din cîte există. El nu face „frais”-uri pentru nimeni. Nu-și compune niciodată bucățile care n-au „pointe” și se termină cînd crezi mai puțin. Așa cum se termină și fenomenele vieții, fără aranjament și; de cele mai multe ori, fără deznodămînt, pe nesimțite, inconștient, fără să lașe măcar urme în memorie. Nimeni și nimic nu-l scoate din naturaleța lui, făcută din comprehensiunea genială, formidabilă a lucru-

rilor fără semnificație. Cehov are perversitatea insignifiantei. Nu știi dacă tocmai în aceasta nu se ascunde cel mai înalt pisc al rafinării.

*Invenție și justiție.* Invenția e justiția aplicată în ordinea științifică. Aspectele neglijate ale fenomenelor, aceste cenușerese ale adevărului, merită totdeauna o soartă mai bună. Atunci inventatorul, ca un Făt-frumos, le face dreptate și le scoate la lumină. Invenția e procesul care aduce un verdict în favoarea faptelor năpăstuite.

*Pesimism și complexitate.* E greu de conceput pesimismul la un „spirit simplu. Acesta nu e altceva decît conștiința insecurității. O concepție unică și rectilie nu poate fi decît optimistă, fiindcă acolo nu se așteaptă surprize. Din contra, într-o structură complexă încolțește adesea ideea că oricînd se poate întîmplă ceva care poate dărîma ordinea stabilită a lucrurilor. Omul complex întrezărește infinitatea posibilităților și *ii e veșnic frică*. Destinul e sentimentul hazardului, adică al contingenței, al libertății, care reiese din ciocnirea multiplicității factorilor. Această nesiguranță veșnică a temperamentelor complexe aduce nervozitatea specială care se cheamă pesimism.

*Timbrul stilului.* Stilul fiecărui autor, ca și diferitele instrumente muzicale, are un anumit timbru. Unii au langoarea dureroasă a violoncelului, alții senzualitatea viorii, alții complexul vag și turburător ai pianului, în fine, unii stridența piculinei, răgușeala fagotului ori scandalul surd al tobei. Acest timbru, care e acela al sufletului scriitorului, îl simt de la începutul lecturii. El îmi face antipatic ori simpatic autorul după misterioase legi inconștiente, pe care nu le cunosc. Poate fi cineva genial. Ce pot face însă dacă mi-e nesuferit timbrul piculinei?

*Intimitate și familiaritate.* Nu trebuie confundată intimitatea cu familiaritatea, cea dintii e expresia unei comuniuni respectuoase, cea de-a doua o pro-

fanare. Poți ajunge la cea mai adâncă intimitate fără să fii o clipă familiar.

Primul gest familiar însă exclude orice intimitate, între doi amanți care se iubesc cu adevărat, ale căror, suflute și corpuri, nu-și cunosc nici un secret, nu poate fi nici o familiaritate. Cu toată contopirea lor desăvârșită, există între ei acel „vous” moral care nu poate dispărea niciodată. Intimitatea mărește dragostea, familiaritatea o ucide.

I'

«

*Nebunia și teoria cunoașterii.* Cu toate variațiile dintre noi, de la original la banal, cu toate transformările secolilor, de la antic la modern, adevărul e că nu putem ieși din noi. Conștiința noastră despre lumea exterioară e rezultatul unei medii organice cuprinsă între un prag maximum și unul minimum. Ceea ce trece deasupra sau ceea ce rămâne dedesubtul unui număr de vibrații pe secundă ne va fi necunoscut în veci. Avem câteodată însă deosebitul noroc că avem între noi câțiva semeni care din diferite împrejurări se nasc sau devin altfel constituiți. Apare atunci o variabilă în constanta care sîntem. Cu ajutorul lor am putea fura o parcelă din necunoscutul care ne înconjoară, am putea auzi și un alt adevăr decît al nostru. Acești prețioși indivizi sînt nebunii. Și noi, în loc să-i ascultăm, să le înțelegem secretul furat naturii, îi închidem ca pe criminali în celule păzite și îi paralizăm în cămăși de forță !

*Utilizarea sinuciderilor.* Ceea ce ne împiedică de a comite acte de curaj sublim e frica de moarte. Dacă acei care se decid să se sinucidă ar fi mai puțin egoiști, ei ar putea efectua gesturi de o importanță covârșitoare pentru binele umanității. Nimeni n-ar fi îndrăznit, de pildă, să asasineze un personaj nefast cum a fost Nero și să evite, poate, creștinismului teribilele persecuții. Dar un om dispus să se sinucidă ar fi putut s-o facă. Nu s-ar putea oare capta, comercializa energia imensă a sinucigașilor ? Foloasele ei ar întrece cu mult pe acelea ale aburului ori electricității.

*Discurs de ateu.* Am auzit odată un ateu vorbind așa : „Luați la întâmplare pe cel mai scelerat dintre criminalii istoriei. De pildă, pe Cezar Borgia. Oriet de sadic, de sanguinar a fost el, n-a putut ucide decît cîteva zeci de persoane și tortura cîteva sute. Comparați-l acum pe acesta cu blîndul Criist, care a introdus în religie ideea unui iad cu chinuri nesfîrșite. Cît de mediocru în sadism apare Borgia pe lîngă acela care a putut concepe o tortură în eternitate, un chin care nu sfîrșește într-un an> nici într-o sută, nici într-o mie, care ține în eternitate, fără mîntuire, fără expiație posibilă în vecii vecilor. Se poate mai rafinată perversitate decît acest infinit al torturii ? Bietul Borgia ! Un modest burghez.”

*Arta ca mentalitate de clasă.* Marxiștii ortodoxi aveau convingerea că există o știință proletară și una burgheză. A fost cineva printre ei care a vorbit de o geometrie a lucrătorilor și de alta a patronilor. Dacă astfel de aserțiuni au ceva comic cînd e vorba de știință, ele sînt perfect justificate cînd e vorba de artă. Delicații puriști, prieteni ai artei „în sine”, fără condiții și influențe sociale, vor fi încă o dată mirați și apoi indignați, după ritmul cunoscut, cînd vor afla că noțiunea modernă de artă, aceea de care ne servim astăzi, e în bună parte un expedient al luptei, sau cel puțin al singularizării de clasă.

Cu cît ești mai convins de doctrina artei pentru artă, cu atît ești mai înclinat să o consideri oa o activitate inutilă, ca o disciplină de lux. Dar luxul — o știm astăzi bine de la sociologi — nu e atît satisfacerea unei nevoi de confort, de plăcere sau de vițiu, cît un simbol al deosebirii de tagmă socială. Hlamida cu hermină, brocartul sau catifeaua, caleașca, brățara de perle, mitra cu pietre aurite, toiagul sînt embleme care separă o clasă de alta. E insigna sfidătoare pe care cei de sus o aruncă celor de jos, e convocarea puterii nobilului care dovedește, cu cît luxul e mai mare, că nu poate fi imitat, că îl desparte de celălalt o prăpastie de netrecut. La sălbatecii din America de Nord există o curioasă instituție care e numită „pot-latch”. După ea, ajunge cel mai puternic în societate

acela care poate cheltui mai mult în daruri și risipă cu ocazia unui duel de prodigialitate. Artă, care e și ea un capitol al luxului, e unul din apanajele aristocrației. Astăzi, în chiar estetica teoretică se confundă nobilul ou frumosul.

1". i

1.  
1 1

Dezinteresarea, o altă calitate a esteticii moderne, e tot o învățătură nobiliară. Burghezul strânge și se sforțează ca să ajungă. Ajuns, boierul împarte și cheltuiește. Noțiunea de practic e în același timp străină artei și „savoir-vivre”-ului aristocratic. Joseph de Maistre, teoreticianul patricienilor, spunea că în timp ce clasele mijlocii cer drepturi, noblețea nu-și cunoaște decât datoriile. Așadar, dezinteresare absurdă ca și în artă. Proba acestor afirmații se poate face prin psihologia femeilor. Acestea sînt mai imitative decât bărbații. Imitația, însă — dacă e adevărată legea lui Tarde — se face de sus în jos, de la noblețe la vulg. Afară de aceasta, femeia are instinctul de clasă cu mult mai dezvoltat. Ea întreține, însă, în același timp cultul artei pure și al luxului. Ca ființe conservatoare, ele continuă aristocratismul, cu separațiunea lui strictă de clasă.

1-i'

Tot de la tehnica conduitei nobiliare a. moștenit arta modernă și înclinația către decorativism, adică către senzorialitate pură, ferită de elementele morale. Duc de Guise, după ce l-a omorît pe amiralul Coligny, cînd s-a dus să-i contemple cadavrul, a exclamat în artist pur : „comme il est long”. Adică îl deranja mai mult disproporția liniilor corpului, decât asasinatul pe care-l comisese. Cine nu recunoaște în această vorbă idealul tuturor esteților autentici sau de mahala din toate timpurile, popularizate pentru burghezime de Gscar Wilde !

1.

4

Morala e totdeauna o încercare de justificare, o probare de merite față de Dumnezeu sau față de cei mai mari. Conduită practică de obicei de burghezul care vrea să fie privit bine de cei de sus. Morala caută sancțiune, adică recompensă, e tehnica unei clase aservite care caută să-și cîștige favoarea. Morala e o lingușeală. Ea nu se poate concepe într-o clasă dominantă, fiindcă aceasta nu are de dat socoteală nimănui și n-are de cîștigat pe nimeni. Nobilul trebuie să fie cinic, ca nu cumva să fie bănuț de nedemnitate, să nu fie suspectat că-i e frică

Hi'''

de cineva. Pentru aceasta s-a inventat concepția estetică a vieții în felul lui De Guise. Esteții și femeile au popularizat-o și în clasele de jos, după decadența nobleței.

Iată cum, plecînd de la definiția-artei-lux, adepții artei pentru artă confirmă mai puternic originea ei socială decît o fac modeștii apărători ai artei general-umane, care văd în aceasta o necesitate profundă a sufletului omenesc de totdeauna și de pretutindeni.

*Don Juan misogin.* Trebuie înlăturată ideea că curtezanul de meserie e un adorator al femeii. Același Don Juan e prietenos, loial, excelent camarad cu prietenii, e însă crud, laș ori indiferent cu suferințele femeii. În toate actele vieții, un amator de femei poate fi generos, entuziast, devotat. În legăturile cu femeia, schimbă imediat masca. Parcă o sumbră și îndărătnică nevoie de răzbunare îl însuflețește. Don Juan disprețuiește femeia și e consecvent.

*Viteza progresului și nevoia de noutate.* Datorită mai multor cauze, printre care trebuie numărată în primul rînd complexitatea și mobilitatea introdusă de tehnică, omenirea cultivată contemporană simte o perpetuă nevoie de schimbare și de noutate. Fenomenul e știut. Dar pentru a satisface mereu această nervozitate care cere veșnic inedit, posibilitățile de adevărată creație nu sînt suficiente. Viteza invenției e mai lentă decît viteza nevoii de noutate.

Pentru a remedia acest „eearit”, acest decalaj, s-a inventat un expedient. Dacă lipsesc noutăți propriu-zise, se pot reinvia lucruri vechi, pierdute o bucată de vreme din vedere. Și se aleg de obicei din lucrurile vechi cele care sînt mai departe de ultimele preocupări caduce. Împinse, undeva, într-o arhivă de uitare, ele și-au recăpătat virginitatea și prospețimea. Vechimea e și ea, astfel, un fel de noutate. De aici, un anumit ritm al istoriei civilizației contemporane, pe care nu l-au cunoscut alte timpuri. Azi evoluția nu se mai face prin transformări nesimțite. Se face de la acțiune la reacțiune, de la simplu la opus. Trăiește zeci ani, bucurîndu-se de mare favoare, clasicismul ? Puteți fi siguri că-i urmează imediat, nu ceva



înruddit, ci exact contrariul său, romantismul. S-a purtat rochia scurtă? Li va urma, cu siguranță, rochia foarte lungă. Dacă bate azi un vînt de religiozitate, puteți fi siguri că într-un deceniu vom fi cu toții ateii. Evoluția modernă se face prin contradicție într-un tempo sacadat de contrarietate, de polemică și enervare, dar mai ales de neînțelegere istorică și relativistă. În parcursul celor zece ani, cît e la putere, fiecare se iluzionează că atinge o bucătică de eternitate, de imanență. Cunoașteți ceva mai monoton decît această simplă melopee în doi timpi?

M >

*Utilitatea bunei dispoziții.* De ce ne place omul bine dispus și de ce nu celălalt?

Mai întii, fiindcă buna dispoziție inspiră liniște și securitate celorlalți. Omul mulțumit nu amenință prin nimic raporturile sociale: e conservator.

Din contra, cînd ești rău dispus se pare că conspiri mereu ceva contra cuiva. Pe urmă, veselia e semn de viață, deci de putere: prin urmare, inspiră respect și impune. Odihnitori și impunători, oamenii de agreabilă umoare n-iau nevoie de inteligență, nici de caracter. Ei sînt o valoare „în sine”.

*Responsabilitatea invenției.* Încă o dovadă că actul creator, inventiv, e caracteristica vieții, așa cum a afirmat-o Bergson, e cruzimea lui inconștientă.

Cînd zicem biologie, ne gîndim numai la masacrul direct al spețelor între ele, cu izbînda celui tare. Există, însă, și o altă cruzime, mai ascunsă, mai perfidă, a actului creator. Fiecare invenție nouă e un verdict de moarte pentru toate cele anterioare, o lăsare în disponibilitate a atîtor speranțe, glorii, ambiții, averi. Găsirea unui simplu detaliu în perfecționarea mecanismului unui automobil ruinează pe toți fabricanții procedurilor anterioare. Un fapt recalcitrant la experimentare îneacă în uitare o ipoteză oa aceea a lui Darwin. Cu cît ești mai inventiv, cu atît ești mai nefast din punct de vedere etic. Numai banalul e perfect de treabă. Conștiința creatorului — ca și a criminalului — e apăsată de grele păcate.

*Femeile superioare și sexualitatea.* Femeile obișnuite sînt acelea a căror senzualitate e exprimată direct, întipărită evident în toată expresivitatea lor. Ea sugerează în permanență o anumită animalitate. Femeile superliloaire se 'deosebesc însă prin aceea că au sexualitatea *derivată*. Ba nu sugerează direct o anumită dragoste, ci e revărsată, infiltrată imperceptibil în cele mai minuscule gesturi, în activități de imaginație, de artă, ori de devotament generos. Sexualitatea lor nu e concentrată, ci difuză. Farmecul lor, deși de aceeași natură, nu se poate preciza de unde vîne. El se compune din obscure și imperceptibile nuanțe. Sînt femeile care la început îți inspiră sentimente de soră.

Fără să aibă mai puțină viață în ele, dragostea (așa de sexuală) pe oare o inspiră nu reiese din corpul lor, ci din gînduri, din voce, din entuziasmul lor sufletesc. Efectul e cu atît mai puternic, însă, fiindcă e abătut din calea lui directă și exercitat perfid pe calea inconștientului.

*Naționalismul lui Barres.* Toată profunda îngrijorare patriotică a lui M. Barres e aceea a unui dezrădăcinat. Pînă la o vîrstă tîrzie, scriitorul egotist și neurastenic a călătorit și și-a asimilat sufletul Veneției, climatul moral din Toledo, viața anticei Sparte, a cîntat metafizica germană, disperarea venețiană, pasiunea în același timp senzuală și funebră a Spaniei. Sufletul său nu aparținea deloc țării, cu atît mai puțin provinciei sale. Înfricoșat de neurastenie, acest cosmopolit s-a sforțat către o disciplină salvatoare și din declasat internațional s-a făcut nu numai patriot, dar provincial. A trecut de la umanitate la „esprit de docher” și s-a făcut loren. Dar cine nu vede în aceste exagerări tocmai înfrigurarea necredinciosului? Nu se mortifică un bun și simplu creștin. își aplică severități draconice numai cel care se îndoiește. Un egotist, care năzuiește mai întii să asimileze sufletul universal, nu se rezumă la senzațiile vieții de provincie mai pe urmă, decît fiindcă i-e frică că le-a pierdut cu totul. Romanul dezrădăcinării e însăși autobiografia lui M. Barres.

*Caragialeși B al zac.* Ori de câte ori s-a scris despre Caragiale, s-a uitat una din marile plăceri pe care o lasă cititorului această operă : impresia de patriarhalitate.

Se desfășoară înaintea noastră o viață simplă, bună, optimistă, câteodată chiar idilică. Eroii lui Caragiale sînt sănătoși sufletește, trăiesc fără tensiune, fără mari ambiții, fără deziluzii amare și fără ciocniri tragice. Ridicolul lor nu ni-i face odioși, nici dezgustători.

Majoritatea acestor personaje sînt simpatice. Oricît l-ar fi speriat pe marele nostru satiric începuturile de modernizare și europenizare ale României, pe care le-a ridiculizat, eroii săi, cu toate maimuțările lor occidentale, mai mult de suprafață, sînt, în adîncul lor, însuflețiți de sentimente simple, de tradițională și dulce patriarhalitate. Ei trăiesc viața simplă și comodă din acele timpuri lipsite de grandoare, dar și de meschinărie.

Ceea ce surprinde iarăși la acești eroi e superficialitatea lor. Pasiunile sau poftele nu le sînt adinei. Ei n-ar comite nelegiuiri ori crime ca să le satisfacă. Fac gălăgie mare-, se laudă, se grozăvesc cu ura lor de carnaval, dar în fond sînt „bon enfant”, plini de jovialitate și bonomie.

Și apoi nu sînt răutăcioși. Ei rezumă psihologia momentului istoric de atunci : mentalitate în fond bucolică, caracteristică regimurilor cvasi-feudale, și apoi psihologia etnică a românului, lipsită de rancună și de pasiune.

Țara noastră, cu tot constituționalismul și capitalismul ei, rămăsese la moravurile unei societăți înapoiate, simple și de treabă. Eroul lui Caragiale, cu foarte mici abateri, e omul „cumsecade”, cu ridicolul său, fruct al unei sociologii de idealism feudal. Un burghez care are la mahala casă cu cerdac, în care-și bea cafeaua, care are grădină cu nuci subt care-și citește gazeta liniștit, care nu-și bate capul cu afaceri complicate și cu o existență prea grea, nu poate fi feroce. Nu e viața febrilă și miserabilă de metropolă industrială și comercială. Dacă ne gândim bine, este ceva rousseauist în Caragiale. E tocmai societatea românească de pe la 1880. Pentru un neuras-tenic, ars de complicate probleme sufletești, poate exista mai minunat antidot decît această literatură și această

societate ? De aceea, comicul lui Caragiale (conștient de simpatia pe care o inspiră personajele sale) e mai aproape de umor sau de burlesc, decît de ironie, cu toate că marele nostru satiric nu era un sentimental, ci mai degrabă un sarcastic. Dar materialul l-a învins.

Ironia e o ură ușoară îndreptată în contra unor oameni pe care îi iei în serios. Dar majoritatea eroilor caragiialeni nu pot fi luați în serios, fiindcă sînt naivi. Poate numai Cațavencu e mai serios, și încă...

Defectele lor sînt omeneste, adică sînt mici slăbiciuni ridicule, pe care le iertăm cu un zîmbet. Caragiale nu ne mișcă, nu ne cutremură, dar ne distrează.

Dar de la marele război încoace lucrurile s-au schimbat. Au intrat în compoziția societății noastre elemente eterogene, cu alte educații și alte principii. Moravurile blinde, ușoare, fără îngrijorare s-au alterat. S-au efectuat mari salturi sociale de la clasă la clasă. Sedimentele adinei, așezate pe fundul societății, s-au tulburat și au ieșit la suprafață. Oamenii și lucrurile s-au amestecat în combinații nepotrivite, încă neconsolidate.

Și moravurile economice sînt altele. Proprietatea mare a dispărut. Revoluțiile monetare au ridicat sau minat averi considerabile. Apetiturile au crescut fără frînă. Auzim, în fiecare zi — lucru necunoscut în gazetele așa de nevinovate de altădată — de crime monstruoase, de violuri feroce, de drame pasionale zguduitoare. În viața cotidiană întîlnim lăcomia brutală, spirit nemăsurat de aventură, șiretenie adîncă și lașitate perversă. Abuzuri, nedreptăți, perfidii, trădări și dezertțiuni. Sînt cazuri în care, comparativ, Cațavencu ar apărea un înger. Lumea lui Caragiale există, desigur, încă. Dar ea e adînc-atinșă. Poftele și patimile iau proporții de seriozitate. O nouă lume, pentru pictura căreia umorul nu va mai fi de ajuns, se alcătuiește. După toate aparențele, ieșim din epoca Caragiale și intrăm în epoca Balzac. Dar poate tocmai acest nou mediu va ajuta literatura noastră să se adîncească și ea.

*Succesul și a s c e t i s mul.* Se crede, de obicei, că individul care voiește să „ajungă” cu orice preț e minat de nevoia de viață bună sau confort. Arivistul ar

fi un epicureu, un senzual împins de impetuoase poftes pământești, fără de realizarea cărora nu poate trăi. El își sacrifică onoarea și principiile ca să-și asigure o viață lungă și abundentă.

Lucrurile se întâmplă însă cam altfel.

Cei care vor să ajungă trebuie să știe să renunțe. Cine nu poate sacrifica o plăcere imediată, cine vinde o situație viitoare strălucită, dar problematică, pentru că are nerăbdarea de a avea imediat o plăcere, acela nu va realiza nimic din aspirațiile sale. Priviți istoria : ambițioșii au știut să aștepte în exil sau în anonim zeci de ani. Succesul nu se poate obține fără ascetism. Aristotelul adevărat e un anahoret. El trebuie să rabde în liniște, să accepte situații mici, să refuze tentațiile unui destin de plăcere, să îndure mizerii și lipsuri. Poftea de viață imediată nu e în psihologia ambițioșilor.

*Origina conștiinței.* Oare conștiința nu a apărut ca o autoconfesiune a unui defect pe care ne e rușine sau frică să-l declarăm social ? Se știe că societatea înseamnă represiune și constrângere la respectarea anumitor valori. Dar oamenii au păcate : abateri de la morală, insuficiențe fiziologice, decăderi intime, momente obiecte de umilință, de oroare. Toate emoțiile tind la expresiune. Dar aceste vicii sau insuficiențe nu pot fi spuse nici celui mai bun prieten. Cu cine să vorbim de ele, fiindcă nu sîntem siguri de indulgența ori compresensiunea completă, indiscutabilă, a nimănui ? Există un singur prieten care tolerează totul, care ne înțelege și ne justifică. Acela sîntem noi înșine. A început atunci discuția cu acel excelent prieten care sîntem pentru noi. Lui îi putem face orice confesiune : putem fi siguri că nu va spune nimănui nimic, că nu va trăda secretul.

Conștiința e o autoconfidență.

*Cochetărie și blazare.* Civilizația mereu crescîndă, care oferă omului, treptat, realizarea tuturor dorințelor sale, are, pe lîngă atâtea avantagii, acest mare inconvenient că seamănă peste tot blazare. Sălbaticul e lacom și curios. Civilizatului nu mai are apetit. Cu imaginația și cu bogata sa experiență anticipează realitatea

puținelor aspecte pe oare nu le-a gustat încă. Dacă n-ar exista cîteva artificii, în cîteva veacuri, o omenire isprăvită și sătulă și-ar plimba de colo pînă colo spleen-ul fără să găsească izbăvire.

Există însă un instinct de conservare al culturii. Pentru ca să păstreze curiozitatea întregă, civilizația a inventat interdicțiile. Mai mult, ca să stimuleze gustul de viață, ca să facă anumite lucruri mai poftite, ele sînt sustrate vederii, ascunse ori interzise. Cînd desfrînarea sexuală a ajuns la maximum în lumea romană, s-a inventat creștinismul, care a oprit comerțul între sexe. Cînd plăcerea pentru avere devine formidabilă, apare comunismul. Dar compensația aceasta e o cochetărie. O cochetărie a umanității față de ea însăși spre a se stimula. Ea constituie instinctul de conservare a valorilor, care, spre a nu se pierde, își refuză, o bucată de vreme, întrebuițarea. De cîte ori, avînd insomnie, ca să-mi provoc somnul, nu m-am gîndit la nopțile de chin într-un vagon plin de elaisa dbua unde — dac-ai putea să-ți razemi măcar un minut capul de ceva — ai adormi numai de cît !

*Elogiul banalității.* Romantismul a inventat excepționalul și colosalul, nevoia de relief și de singularitate. Concepția de om deosebit, ea însăși se socotea după gradul de originalitate al cuiva.

De la Byron la Baudelaire și pînă la O. Wilde, originalului i s-a acordat maximum de valoare artistică și morală. Era declarat mediocru și burghez tot ce nu producea scandal. Abia tîrziu s-a dezmeticit omenirea cultivată de acest mit. S-a putut observa ușor că ceea ce surprinde, ceea ce miră și uimește e prea ușor de obținut. Efectele de excepțional sînt valori ieftine, simplu realizate. Atenția se fixează foarte lesne pe excitații intense. E mult mai greu însă să o atragi fără focuri de revolver și fără foc bengal. Presupunerea apoi foarte puțină sănătate și tinereță o artă ori morală care, pentru ca să excite, îi trebuiau condimente așa de picante. Iar acela care se oferă mereu, prin acte care ies din comun, ochilor mulțimii, presupune o lipsă de pudoare și lipsă de delicateță aproape egale.

Revenim astăzi încetul cu încetul la banal ca la suprema eleganță. Gustul pentru insignifianță e semn de profundă rafinare.' Banalul nu înseamnă însă mediocru. Există în banalitate un individualism subtil. E suprema artă a exprimării personalității, artă de discreție, de pudoare, de adevăr condensat și mascat cu cotidian, astfel ca să nu supere pe nimeni, să lase oricui libertatea de a o adopta ori nu.

Originalitatea e o perfecție ratată, o jumătate de perfecție. Perfecția adevărată însă se aseamănă prin echilibrul ei cu banalitatea. După cum observă Paul Valery, nici unul din oamenii mari, de la Leonardo la Goethe, n-au fost originali. Emananții directe ale naturii, ei s-au integrat prin opera lor printre fenomenele naturii, firești, simple, blânde, domesticite ca ritmarea anotimpurilor. Perfecțiunea e necesitate. Dar necesitatea ignora ză discontinuitatea.

*Relativism.* Mulți gânditori contemporani denunță istorismul și subiectivismul psihologic, cu un cuvânt, relativismul, drept cauza descurajării, a crizei morale de astăzi. Aș voi să cred, cum ne învață Husserl, în stări eterne, imanente, neroase de dintele timpului și scoborâte pînă la specificul individual sau la concretul anarhic.

Dar asemenea încercări, în fața conștiinței, a informației, a criticii și lucidității de azi, nu sînt altceva decît opere de filistin ipocrit sau de filosof găgăuță în candidă simplitate. Aș voi să ies din provizor și efemer, din îndoială, dezagust și desperare. Dar e posibil cu asemenea mijloace? Pot accepta această ieftină și grosolană înșelare de sine? E ca și cum un tuberculos sau canceros ar accepta cura cu apă rece sau cu pilule Pink.

Mai satisface pe cineva această iluzie de struț, mai ales acum cînd totul se schimbă din ceas în ceas? Prefer să sufăr singur, cu ochii deschiși, asupra ineluctabilului adevăr, decît să mă îmbăt cu alcooluri derizorii. E dat generației noastre zbuciumul și frămîntarea fără putință de salvare?

*Războiul și individualismul.* Triumful vieții colective l-a desăvîrșit războiul. El a fost primul și marele socializator. Atunci ne-am învățat a trăi, fără individualitate, ca la cazarmă. Atunci s-a deprins fiecare cu lipsa de responsabilitate, de inițiativă, de critică. Individul, entitate supremă pînă atunci, a murit și el în tranșee.

*Capitalismul și sentimentul trecutului.* Capitalismul, care, în prima lui fază, conservase virtuțile patriarhale ale vechii nobleți, în partea ultimă a dezvoltării sale a desființat cu totul simțul de permanență și prin aceasta atașamentul față de lucruri și oameni. Azi, sentimentalismul retrospectiv, adică duioșia față de trecut, a murit. Nu ne mai interesează decît prezentul în care trăim exclusiv. Prezentul nu poate însă nici crea, nici conserva fidelitatea. Epoca actuală e epoca tuturor trădărilor.

*între etern și efemer.* Sînt civilizații fundate pe simțul eternității și sînt altele care trăiesc din hrana rapidă a prezentului și nu se nutresc decît din clipa trecătoare. Un iogi, un brahman, un budist stau cu ochii pironiți în extaz și nu percep dintele vremii. Un financiar american stă cu mîna pe telefon ca să nu scape momentul care poate trece ireparabil.

Frica, groaza, specifică omului din secolul al XX-lea, e cea cauzată de vîrtejul evenimentelor. Parcă am fi puși în fața unui șuvoi torențial care cară cu el obiecte ce nu se pot fixa. Din ceea ce ne înconjoară nu putem opri nimic, măcar o clipă. Evenimentele trec pe lîngă noi, ca copacii în fața ferestrelor trenului în viteză. Invenții celebre trăiesc două decenii, capodopere artistice, cel mult trei. Sistemele filosofice nici nu se înregistrează măcar după moartea autorului. Ceea ce se îngroapă e mai mult decît ceea ce trăiește. Cimitirele, hecatombele se întind mereu, ne înăbușă. În eurînd vor năvăli peste pămîntul ogoarelor. Melodii, doctrine, invenții, mașini, abia apărute, sînt duse la groapă precum cadavrele îngrămădite într-un car în timpul epidemiilor de ciumă. Astfel, Andre Gide are dreptate să scrie: „Ceea ce va

caracteriza epoca noastră va fi risipa. Nu admir atât consumația sa înfricoșătoare de sisteme, de morale, de principii, de poetici; ceea ce admir e că toate acestea sînt așa de rău consumate, că se zvîrl la gunoaie oasele după ce s-a ros puțin carnea. Orice culegător de gunoaie ar putea trece drept inventator."

Nu mai vorbim de America, unde totul se schimbă și se transformă de la an la an. Dar chiar în occidentul nostru, marile orașe din care absentăm măcar un an ne dau melancolia de a le găsi schimbate. Cînd am plecat anul trecut, aici era o frizerie; azi e un restaurant. Căutare cartier a fost dărîmat și în locul lui s-a deschis un bulevard. La Londra, Regent-street a fost dărîmată complet și reconstruită, cu case noi, toate la fel, într-un singur an.

Nimic definitiv, nimic odihnitor. Că în Filosofie, și în Critica literară gusturile variază vertiginos, nimic extraordinar. Dar înseși științele pozitive încearcă soluții la fiecare doi, trei ani. În medicină se recomandă azi exact contrariul a ceea ce se recomanda ieri. Sînt azi indicate compresele fierbinți? Mîine vor fi cele reci. Am învățat că însăși matematica, această matematică euclidiană pe care o utilizăm, e numai una din o mie posibile. A apărut azi un nou aparat perfecționat de radio. Nu-l cumpărați, fiindcă pînă săptămîna viitoare va apare un altul și mai perfecționat. Lucrurile trăiesc azi exact atît cît acei fluturi efemeri, care se nasc dimineața, fecundează "peste zi și mor seara.

Ce credință se poate înfiripa în acest haos amețitor, unde totul se naște ca să moară imediat? S-a observat că nevoia religioasă e o nevoie de permanență a valorilor. O credință în eternitatea cîtorva aspecte pe care le iubim. Ceva care se păstrează și scapă timpului. Dacă această definiție a spiritului religios e adevărată, atunci timpul nostru e complet ateu. Nu păstrăm nimic, nu considerăm nimic. Nimic nu se bucură multă vreme de admirația, de stima, de respectul nostru. Dar, după cum a observat Goethe, morală, ca și religie fără respect, fără venerație, nu e cu puțință.

Semne clare par a arăta însă că toate acestea au început să îngrozească pe contemporanii noștri.

Am început să resimțim nevoia de permanență. Prima manifestație în vederea stabilizării timpului a venit din *reacțiunea contra relativismului* și a *istorismului*. Istoria, ca disciplină, e atacată azi, mai mult chiar decît era pe timpul lui Nietzsche. Mentalitatea istorică e o formă a relativismului. Ea a apărut, în formă clară, la începutul secolului trecut ca o protestare contra dogmatismului religios. Ca și evoluționismul, ca și relativismul psihologic, etic ori sociologic, și din aceeași familie intelectuală, istorismul a însemnat o descentralizare, o eliberare a gîndirii. Dar abuzurile și orgiile sale au fost teribile. Explicația istorică a fărâmițat, a localizat, a efemerizat totul. A năruit credința în permanență. Din acest abuz, se simte azi nevoia de disciplină, de siguranță, de pîrghii, de puncte de reazăm. Domnește astfel o „angoisse" care nu se liniștește decît prin conduite anti-istorice. Dorința de transcendent s-a coborît din nou printre noi. Au apărut atunci din nou filosofii antirelativiste, care, ca pe timpul lui Platon, nu mai observă aspectele trecătoare din lucruri, ci „esențele", „ideile" eterne. Succesul lui Husserl și al Fenomenologiei sale în Germania se explică mai ales prin această stare de spirit.

Relativismul psihologic e denunțat ca o trivializare a gîndirii, ca o scoborîre de demnitate. La fel evoluționismul și istorismul care, prin faptul că înșiră momente succesive, unul după altui, nu explică nimic. La antiipatia contra istoriei se mai adaugă încă o nouă contribuție: e aceea a moderniștilor, disprețuitori de tradiție, care voiesc să modifice lucrurile radical, într-o noapte. Sînt progresiștii naivi, care urăsc trecutul și cred, necondiționat, numai în viitor.

Merită istoria, expresie a efemerului, critica aspră a partizanilor eternității?

Dacă ne gîndim bine, istoria nu combate totdeauna ideea de permanență. De multe ori ea arată cicluri care se *repetă* în viața omenirii, adică fixează puncte, care exclud noutatea și ineditul. Repetiția e însă, va recunoaște oricine, constantă.

Și mai e ceva. Prelungind, fie și cu imaginația, clipa dincolo de prezent, istoria *prelungeste* timpul și prin aceasta se apropie mai mult de eternitate. Cel care cu-

noaste istoria trăiește rmai mult decît cel care n-o cunoaște. Viața lui e amplificată cu tot ce s-a întîmplat în urmă. Istoria nu e totdeauna cel mai mare dușman al nemuririi.

*Utopii.* Emile Faguet, spirit de burghez comod în halat și papuci, îngrozit la perspectiva de a-i pierde, pentru care viața practică nu e decît un ritual de tabieturi, a exclamat la sfîrșitul secolului trecut, cînd totul era liniștit și previzibil : „Mai bine să mor decît să vîd schimbîndu-se civilizația în care m-am născut”. Notați bine că ilustrul critic trăia în timpuri extrem de fericite. Nici o grijă nu agita sufletul european, și de la mansarda sa din Rue des Eooles pînă la berăria Balzar, ori la cursurile de la Sorbona, nimic neașteptat nu se întîmplă niciodată. Se va zice : fire franceză, prin excelență. Dar spre onoarea Franței, care închide în ea deopotrivă suflet conservator de clasic, dar și morbul revoluționar, Voltaire, cu treizeci de ani înainte de Revoluția Franceză, presimțind evenimentele, scria : „Ferice de cei tineri, căci vor avea plăcerea să asiste la lucruri extrem de interesante. Grozav aș dori să trăiesc ca să le vîd și eu.” Intelctual cu pasiunea cunoașterii, ajunsă la paroxism, pe Voltaire nu-l interesa decît noutatea evenimentelor, spectacolul istoriei pe care voia să și-l ofere curiozității sale nesăturate. Deosebirea între Faguet și Voltaire e ca lupta între nevoia de confort și instinctul de curiozitate.

La Voltaire, instinctul de cunoaștere, dezvoltat monstruos ca un cancer în dauna celorlalte, predomină cu acea insensibilitate cvasisadică care amintește de Neron incendiînd Roma ca să se delecteze privind. Majoritatea intelectualilor sînt însă tabietoși și comozi ca Faguet. Ei n-ar voi să li se schimbe condițiile de trai, care sînt, pe drept cuvînt, și condiții de lucru, Conservatori și aristocrați tocmai din cauza egoismului cărturăresc, care-i face să nu vadă decît îndeletnicirea lor cerebrală, ei consideră îndeobște o revoluție, care preface o civilizație în alta, drept suprema nenorocire. Dar, gîndînd bine, orice civilizație e bună, cu condiția să te naști în ea. Ceea ce e tragic e faptul de a-ți schimba viața la bătrî-

nețe. După cincizeci de ani, puțini mai găsesc plasticitatea de a se adapta la o nouă ordine de lucruri. Și apoi revoluțiile conduse de tineri sînt implacabile pentru bătrîni, cu care n-au ce face. Astfel, condiția, cea mai bună de a accepta o revoluție e să ai douăzeci de ani. La acea vîrstă iubirea primează. Se poate iubi în rebeliune și mizerie, ca și în lux și securitate. Poate chiar dragostea în timp de revoluție, în cadrul aventuros de risc și moarte, are o savoare romantică și un accent de exasperare în plus.

Nimeni nu se mai îndoiește azi că sub ochii noștri se prepară ceva. Ne înconjoară o atmosferă de șantier în plină construcție. Ne asurzesc mașinile cu fluierul lor strident anunțător de veacuri apocaliptice. Muncitorii asudă cu trudă ca să isprăvească mși repede un fabricat misterios. Dar ce anume? Fumul ne îneacă vederea : simțim doar în jurul nostru îmbulzeala înfrigurată pregătitoare de zile noi. „Quo Vadis” e întrebarea îngrijorată pe care și-o pune în fiecare dimineață, cînd se scoală, orice om conștient. Faptele ne uluiesc : peste douăzeci de milioane de oameni șomează muritori de foame. Germania e în faliment. Trufașa Anglie negociază pentru prima oară un împrumut la Paris, cere ajutorul Americii și încheie armistițiul politic. îndopate cu aur, Statele Unite nu le pot digera. O indigestie teribilă le paralizează viața. Toate statele, cu excepția Franței, a țărilor nordice și a Olandei, sînt în cumplită criză. Ce se va întîmplă mîne? Thomas Morus, dacă ar vrea să descrie azi insula sa fericită în care se poate trăi paradiziac, ar avea dificultăți mari. N-ar sti unde s-o situeze. [...”]

Nu știm cum și cînd se va constitui noua formă de civilizație. Vom ajunge la o nouă formă de organizație sau ne vom prăbuși în anarhie și ruină? Progresul milenar nu e deloc obligator. Peiiefectibilliltatea continuă e o prejudecată optimistă construită de burghezia prosperă și mulțumită a secolului al XVIII-lea. Cele cîteva cetăți suprapuse, dezgropate pe locul prezumat al vechii Troia, ca și templele de artă perfectă ale civilizației aztece ori incașe, descoperite în păduri virgine în America, ne lasă

pe gânduri. Un teolog rus ou glas profetic, cum îi şade bine rasei sale, ne anunţă că am lichidat cu moştenirile Renaşterii şi că intrăm în plin ev mediu. Vor invada din nou pe continentul nostru de marmură şi oţel barbaria războaielor de treizeci şi de o sută de ani, epidemiile de ciumă, haitele de lupi, stolurile negre de corbi care întunecau soarele, călugării îndobitociţi şi păduchioşi, briganzii la răspântii ?

Alţii prevăd cucerirea galbenă, în orice caz o invazie asiatică. Surprizele acestea de la răsărit sînt, oricum, în destinul Europei. Pericolul galben trebuie precizat poate în pericolul rusec. Dar ce ipoteză rezonabilă se poate face? Dacă lucrurile vor evolua normal, fără prăbuşiri şi catastrofe, cîteva puncte ferme se pot totuşi întreve-  
dea. Lipsa de perspectivă în timp care orbeşte pe contemporani nu mai e aşa de gravă azi, cum era pe vremea lui Pontiu Pilat, inconştient de viitorul creştinismului aşa cum îl descrie Anatole France într-o nuvelă. Calitatea noastră de actori ai dramei istorice ne împiedică să înţelegem sensul evoluţiei. Acţiunea ne face sau miopi, sau prezbiţi. E greu să faci şi să te observi făcând. Totuşi progresele introspecţiunii sînt mari în zilele noastre. Introspecţiunea socială e şi ea o formă de Istorie.

Ceea ce decade vertiginos sub ochii noştri e vechiul ideal individualist. Personalitatea, cea mai înaltă perfecţiune, elaborat al secolului trecut, se distramă evident. Noua civilizaţie va fi o civilizaţie de mase, o civilizaţie colectivă. Vom asista la domnia grupului. Uniformizarea şi omogenitatea vor prefăca societatea într-o suprafaţă lucie, fără relief, ca marea liniştită, fără valuri. Un conformism impecabil va deveni normă de viaţă. Orice originalitate, orice veleitate de independenţă va apărea nu numai periculoasă, dar şi urîtă. Va răsări, cu siguranţă, o estetică a anonimatului.

Cultul eroilor va dispărea, iar însăşi pretenţia de eroism va apărea de prost gust şi chiar grotescă. Virtuţile psihice necesare afirmării individuale, adică ambiţia, emulaţia, orgoliul vor pieri. În locul lor vor răsări devotamentul, modestia, solidaritatea, spiritul gregar. Va dispărea plaga societăţilor moderne : arivismul. Sau poate

noul arivism va consta în a fi şters, în a nu te remarca. Succesul social suprem se acordă celui care poate trece mai neobservat.

Şi ce greu va fi pentru cei deprinşi cu toba şi cu surlele de astăzi ! Se vor topi cabotini, reclamaţii şi toţi cei care vor să se remarce. Va fi o aprigă întrecere în a nu fi observat. Succesul maxim va fi — fără nici o ironie şi fără nici o amărăciune — maximul de plati-tudine (în sensul bun al cuvîntului). O civilizaţie de numere, repauzantă, liniştită. Fără chinurile parvenirii şi fără efecte de scenă.

Astfel de organizaţii sociale au mai existat desigur. [...]

Domnul autonom, elegant, critic, solidar a murit. Copiii săi, mulţi şi mediocri, au constituit un sindicat şi au lăsat să vorbească în locul lor o delegaţie.

*Caritatea bunului - gu st.* Trăim de mai bine de un sfecol într-o eră de filantropie. Mila a înlocuit dreptatea — tîrzie derivaţie a răzbnării. Burghezul modern, complicat cu imaginaţia suferinţelor altuia, nu-şi poate digera în linişte prînzul vieţii, dacă nu aruncă cîteva fărămituri în jurul său, achitîndu^se ieftin de datorii mai scumpe. Totuşi, în morală, caritatea există. E un fapt. Din evul mediu şi pînă azi, nimeni n-a mai fost lăsat să moară de foame. Pentru partea materială sîntem mai generoşi decît acum cîteva secole, cînd feudalul îşi rumega în linişte avutul, în acompaniamentul strigătelor de foame.

Astfel, cruzimea, îndărătnic viţiu omenesc, şi-a mutat reşedinţa în alte domenii. S-a subtilizat şi ea ca toate valorile, suportînd acea alambioare a civilizaţiei care s-a efectuat prin transformarea brutalităţii în perversitate. Alungată de curentul asistenţii din viaţa materială, s-a refugiat în regiunile spirituale. În locul bă-tăii sau al torturii propriu-zise, avem azi umilinţa am-  
rului propriu, ofensa voită a orgoliului, printr-o înfinită reţea de mici persecuţii. Bătrîni, bolnavii, copiii au spi-taluri, azile, orfelinate. Nu se cunoaşte însă nici o asis-tenţă pentru demnitatea ofensată zilnic a omului mîndru şi sărac, care trebuie să-şi deghizeze cerşetoria inevita-

bilă cu platitudine ori aroganță — ceea ce e tot o platitudine. Din moment ce nu se mai moare, de foame,, asemenea scrupule par ridicole.

Din același domeniu platonice, în care caritatea n-are ce căuta, estetica își are și ea cruzimile ei. În definitiv, și aici, ca și în lupta pentru existență, în politică ori morală, se luptă pentru o valoare. Și există și aici ascetism, speranță, martiraj, există deci și cruzime, ori de câte ori se refuză postulantului ceea ce dorește în încordate nopți de nădejde. Totuși, aici dreptatea e implacabilă, și criteriul antic al neînduplicării funcționează integru și perfect.

Milos și bun în viață, în artă, criticul acerb n-ar introduce pentru nimic în lume o picătură de umanitate în judecățile sale. Arta trebuie dezumanizată fiindcă e un lux. Respins de acolo, nimeni nu suferă prea mult, căci doza de durere e direct proporțională cu importanța biologică a sentimentelor. Chinul setei poate fi omorâtor. De rușinea coșului, însă, se poate consola oricine.

Și totuși... Muncitorii artei cunosc și ei violența succesului, ca și a deznădejzii. E tot omenesc și acest calvar. Lupta pentru valoarea care se cheamă frumosul, pentru cei ce cred într-însa, e mai dureroasă decât privațiunile vieții materiale. Dovada violenței artistice se vede când martirii ei se lasă muritori de foame pentru o licărire de succes.

Prin urmare, bunul-gust desăvârșit, tocmai fiindcă se cheamă așa, trebuie să fie caritabil. Orice valoare adevărată nu numai că ne satisface integral, dar se revarsă și în afară: e generoasă. Gustul mediocru e riguros, închizitorial. Cel înalt e înainte de toate sceptic; nu-și drămuiește meschin aprecierea, fiindcă nu crede excesiv în ea, nu pronunță excomunicări severe, fiindcă tolerează mai mult decât admiră. Și ca orice sceptic e uman.

Marcel Proust, într-o mică încercare intitulată *Elogiul muzicii proaste*, scrie următoarele: „Detestați muzica proastă, dar nu o disprețuiți. Câte melodii, fără nici un preț în ochii artistului, servesc totuși de confidențe tinerilor romantici și îndrăgostitelor! Câte albumuri, ale

căror file sînt întoarse tremurînd în fiecare seară de mîini celebre, sau muiate de lacrimile celor mai frumoși ochi, al căror melancolic și voluptuos tribut ar incinta pe cel mai pur dintre maeștri — confidențe ingenioase și inspirate care înnobilează tristețea și exaltă visul! Cum poporul, burghezia, armata, noblețã au aceeași factori, purtători ai doliului sau ai fericirii, au și aceiași invizibili curieri de dragoste, aceiași prieteni iubiți. Sînt muzicanții mediocri. Cutare ritornel supărător, pe care orice ureche bine înnăscută și crescută refuză s-o asculte, a primit comoara a mii de suflute, păstrează secretul a mii de vieți, a căror inspirație vie sau consolație fidelă a fost.”

Am scris altădată o pagină recunoscătoare lui Dumas-pere. Merita un elogiu acest titan al fanteziei cumsecade, colector anonim al tuturor visurilor copilăriei noastre. Seva lui creatoare, țîșnind în generoase și bonome povești, ne-a încîntat de o mie de ori mai mult decât cutare clasic plicticos, călău neînduplecat al celor mai însorite zile din viață. S-au găsit atunci critici mofturoși, pe care mitocănia unui gust, penibil căpătat din recente canoane, învățate pe de rost, îi ținea în contact numai cu capodopere „impecabile”, s-au găsit astfel de critici oare au protestat. Și se înțelege, cu succes.

Ei se fereau de tot ce le poate conrupe delicatul lor gust, instabil fixat, deoarece se putea abate așa de ușor de la înălțimile artei pure. Ga toți noii îmbogățiți, ei detestau viața de simplitate, de la care plecaseră. Snobismul lor cerea opulență, ornamentație, perfecție. Fiecare însă înseamnă ceva numai prin ce dăruiește. A citi numai opere perfecte e activitatea de banal epicureu, de curent egoist, veșnic deschis în afară, ca să profite ceva. Frecventarea permanentă a autorilor mari e soră bună cu arivismul monden ori politic.

Am cunoscut mulți oameni, în adevăr mari prin cultură, și inteligenți, care citeau cu pasiune roman-foleton. Siguri de dinșii, aceia nu se temeau că un contact impur îi poate conrupe. Cu un divin și naiv surîs, ei dăruiau acestor vagabonzi ai scrisului delicata lor prietenie.



*Indiscreția lui Freud.* Se vorbește cu insistență de un deceniu despre un impertinent doctor vienez, oare nu s-a mulțumit cu cine știe ce clasificări aride sau răbdătoare observații în știința pe care o profesă obscur pînă atunci, dar care și-a permis cu brutalitate să strice visul roz al fetelor bătrîne, al idealiştilor și pedagogilor și al tuturor acelor oare veghează la inocența speței noastre. Plecat de la simple constatări psihiatrice, el a ajuns la o nerușinată metafizică, cu enorme consecințe pentru morala globului. A susținut anume, cu probe adunate o viață întreagă, că principalul mobil al acțiunilor noastre e impulsivitatea sexuală. A trecut în revistă, răbdător, toate actele care pot părea animate de altceva; nevoia de mîngîiere a copilului, afecțiunile ipocrit dezinteresate, camuflările artei, pînă și misticismul suspect al sfinților și sfintelor. Și a introdus peste tot fermentul etern care agită, chinuiește, năzuiește. Ca să fi fost complet ar fi trebuit să adauge epopeea foamei și a derivatului ei: gloria și reputația.

Există — asemenea vechilor teocrațiilor orientale în care o castă preoțească deținea în secret cîteva adevăruri prețioase cu care exploatau masele — o clasă de oameni și în societățile, noastre moderne, pe care această sinceritate subită, revelatoare a atîtor sălbăticii mascate, inaervat.

Acești idealişti ghiftuiți de binefacerile capitalismului sînt irascibili ori de cîte ori află ceva înjositor despre augusta lor creatură. Banchetul vieții trebuie să fie dulce. Pesimismul n-are ce căuta acolo. Și mai sînt pe urmă profesorii angajați să le asigure liniștea. Aceștia au declarat că doctrina lui Freud e viciată științific. Și s-au pus pe lucru, ca și preoții Orientului antic, ca să ascundă la loc ceea ce denunțase medicul vienez. Omenirea cea de rînd nu trebuie să știe adevărurile mari. Îmbrobodită cu narcotice pilule, ea poate fi mai lesne înșelată. Cu nimic nu-și cedează plebeianul mai ușor dreptul decît cu o predică de idealism, de înălțare morală, de încredere în eminența Omului (cu O mare) pe această planetă.

Și totuși, nimic nu e mai frumos decît elanul generos al dragostei revărsat în inimi tinere, viața care se

caută ca un șuvoi năpraznic, de izvor, se găsește o clipă și pe urmă se caută mai departe. Dar nu aluziile la dragostea aceasta au supărat pe savanții antifreudiști. I-a iritat o altă demascare.

Cîndva, într-un sumbru și trist pamflet, Octave Mirbeau a descris ce poate ca cruzime, nedreptate și bestial egoism libidinozitatea burghezului sătul, amorul acela venal și degradant de după o masă copioasă, sexualitatea senilă care se întreține dintr-un excesiv confort, dintr-o viață parazită și opulentă, leneșe și deșartă. El a arătat calculele perverse, cruzimile surîzătoare legate de o civilizație al cărei singur scop e îmbogățirea. Lipsit de gînduri sociale, supraalimentat, într-un permanent repaus, parvenitul își alungă speenul obez cu paliativele lubricității.

Asupra acestora, demascarea lui Freud a căzut ca un trăznet. Liniștea orgiilor a fost turburată de un nepoftit indiscret. Ceea ce făcuse altădată asceticul Tolstoi, cînd cu glas de profet se ridicase contra Babilonului contemporan, făcut din senzualitate rîncedă și feroce lăcomie, a săvîrșit-o astăzi Freud cu răceală potolită de savant.

Georges Sorel scrie undeva: „Le monde ne deviendra plus juste qu'â mesure qu'il deviendra plus chaste”.

Nu e vorba aici de un program de ascetism. E vorba de altceva. Sexualitatea venală e un lux. E poate supremul lux pe care și-l plătește burghezul ajuns. Ea e semnul, simbolul unei anumite civilizații. Dragostea se modelează după societatea în care apare. Una e sentimentalismul idilic al fazei tribale, alta eroismul romantic al feudalismului, alta mercantilismul erotic al erei capitaliste.

Freud a arătat că sexualitatea poate fi derivată — „refoulee” — în perioade de civilizație, cînd puternice curente religioase, morale ori ideologice animă umanitatea.

Credința religioasă, ideea, entuziasmul social ori politic pot înfrîna tendința naturală către libidinozitate. Dar cînd acestea lipsesc? Cînd o epocă le ironizează, le

excluse, le ostracizează ? Când unica plăcere e voluptatea plătită ?

Atunci pornirea primitivă scapă din zăgazurile civilizației și se revarsă impudică, liberă, peste tot. Lubricitatea e semnul dizolvării sociale.

În epoca aceasta, în care idealurile sociale au dispărut, omul se întoarce violent de unde a plecat, adică de la biologie. Așa se întâmplă totdeauna după bancruta marilor idealuri. Literatura pornografică a unui Artzibașev și a altora a apărut în Rusia după deziluzia din 1905. Alungat din viața socială, deprimat, individul se aruncă cu furie în excesele sexualității.

Priviți viața febrilă a orașelor mari după război, adică după falimentul tuturor speranțelor nobile. Niciodată desfășurarea lăcomiei simțurilor n-a fost mai aprigă. Gîte nu permite o fericită speculație de bursă !

Acestea, concomitent cu toate lipsurile, neîndurările, desperările. Și Freud, periculos detectiv al sufletului, care jignește morala guvernantelor cu revelații fantaziste !

**Ateismul național.** Opinia publică ușurată leagă împreună, de obicei, religiozitatea și reacțiunea. Se speculează astfel gratuit o moștenire mai veche a Revoluției Franceze și o alta mai recentă a celei bolșevice. Catholicismul, cu tagmele lui ierarhice, cu spiritul său de autoritate și disciplină, ca și ortodoxismul rusesc, cu obscurantismul său stupid și cu prietenia sa servilă pentru imperiul țarilor, reprezintă din belșug inerția reacționară a turmei omenești care se trage înapoi, înfricoșată de lumină. Dar protestantismul ? Semnificația lui e profund democratică. Individualismul moral și politic, cultura rurală și, dacă trebuie să credem pe Max Weber, și începuturile capitalismului, lui le datiorim. El a creat o bună parte din civilizația modernă, bazată pe toleranța și respectul altora.

Aceste preliminare sînt necesare ca să dispară orice echivoc. O pledoarie în favoarea religiozității nu e, necesar, o faptă antidemocratică. De multă ori din contra. Morala religioasă inconștientă precedează pe cea conștientă socială, simpla derivație a celei dintîi. Egoismul

lubric al plăcerii peste fericirea altuia, izvor al tuturor spiritelor de dominație, nu e niciodată rezultatul unei morale religioase.

Ascetismul, cu toate variațiile lui, e începutul oricărei morale.

Grandomania, libidinozitatea, lipsa de conștiință, deci de justiție, caracterizează, din contra, sufletul ateismului. Și acest suflet bîntuie cu vijelie societatea noastră. Un amestec, paradoxal în aparență, de lașitate și ireverențiozitate. În viața socială, ori de cîte ori o sancțiune pozitivă pîndește pe la spate, ascultare de cuminte școlar. Schimbați sancțiunea însă : din pozitivă făceți-o platonice. Atunci începe lipsa de respect pentru orice valoare : „Ni maître, ni Dieu”.

Ori de cîte ori nu e vorba de risc, cele mai catonice caractere își dezvoltă superbul lor eroism. În lipsă de viață interioară, valorificarea vine din afară cu bățul sau cu codul.

Una din achizițiile precise ale sociologiei moderne e aceea care arată că forma exclusivă a societăților începătoare e cea religioasă. Primitivii nu pot trăi fără religie : aceasta le ține loc de metafizică, de morală, de viață juridică și economică. Abia mai târziu politica și dreptul se desprind și ele din religie. Șeful tribului nu e decît cel mai încercat dintre vraci ori dintre preoți. Proprietatea se desparte în comunități de sate ori în ogoare individuale după norme magice, iar relațiile juridice se conduc după formule sacramentale. Lipsită de religie, societatea aceasta s-ar asfixia. Mai pe urmă, după o evoluție oarecare, strictetea magică face loc vieții morale și sufletești. Religia devine o educație, o călăuză pentru viață. În formele ei superioare, ea rămîne ca o simplă problemă de conștiință, o veșnică întrebare de cinste și modestie.

Închipuiți-vă acum că, din diferite împrejurări istorice, un popor n-a urmat această curbă de dezvoltare. Că a adoptat o formă religioasă care e inferioară celorlalte, fiindcă n-a produs — nicăieri pe unde s-a pripășit — nici un început de civilizație.

Am văzut mai sus ce-a produs protestantismul. Catolicismul și-a dat și el contribuția culturală în catedralele gotice sau în transformarea și sporirea logicii aristotelice. La noi, ortodoxismul n-a lăsat nici o urmă de umanizare sau de cultură. Și nici în Rusia sau în Balcani. Clerul, inferior cu mult celui din Apus, și-a pierdut de mult creditul moral și intelectual. Țăranul și omul simplu au fost complet lipsiți de asistență morală. Secoli de-a rîndul poporul a rămas în afară de orice civilizație religioasă, sufletul său nu s-a muiat în acel sentiment de venerație cosmică, de respect al valorilor absolute, care, prin intermediul religiei, duce apoi la viața conștiinței.

Religia pe care o mai păstrează țăranul, azi, e cea primitivă, fetișistă ori naturală. El e *superstițios*, dar *ateu*. A nu pleca marșea la drum ori a nu lucra în cutare zi nu înseamnă a avea sufletul religios. Aceasta e altceva : e o stare de suflet formată din scrupule, din înfricoșare, din bunătate și iertare. Românul nostru însă, cum se zice, n-are nimic sfînt ; ceea ce se poate traduce că nu respectă nici o valoare spirituală în fața instinctelor logice. Luați seama, de pildă, la înjurăturile noastre naționale.

E greu de găsit un alt popor care să profaneze, parcă cu voluptate, ceea ce trebuie considerat ca sacru, cum o fac unele din păturile noastre sociale, atunci cînd proferează o înjurătură.

Cum voiți atunci ca cetățeanul nostru să respecte legile, administrația, să se respecte pe dînsul în ce are mai înalt sufletește, să respecte principii abstracte, ca onoare, cuvînt dat, fraternitate etc, pe care le poate considera așa de ușor ca simple mofturi ?

Absența oricărei educații religioase a dat neamului acestuia o structură sufletească *pesimistă*. Lipsit de idealismul naiv, care face măreția și puterea popoarelor, românul e prea lucid, prea deștept, prea abil. Ochiul său mefient e prea deschis în lupta pentru viață, din ale cărei aspecte interesante nu pierde nimic niciodată. Românul, vorbesc de orășan — țăranul formează o altă lume —, nu e niciodată înșelat, nici de alții, nici, ceea ce e mai necesar de multe ori, de el însuși printr-o fe-

cundă și entuziastă credință. Încredințat că viața nu este altceva decît o colecție de bunuri materiale ori un suprem confort, crede rareori în desinteresarea unui gest. Mîndria supremă a țirgovețului, încă de la cincisprezece ani, e să dejoace șiretenia altuia, ținînd-o pe a sa cît mai nepătrunsă.

Și acest sentiment tinde să devie o lege morală. Nu ne facem credit moral unii altora, trăim într-o atmosferă de suspiciune reciprocă și generală — homo homini lupus —, în care fiecare trage cît poate mai mult la el din nevoie de securitate, din lăcomie, dar mai ales din profund pesimism moral... Sînt convins că multe din nenorocirile popoarelor acestea se datoresc insuficienței sentimentului religios.

Și totuși, poporul are nevoie de religie și ateismul său nu trebuie privit ca structural, fiindcă nu e sădit în caracterul său. Ateismul nostru e rezultatul unei neglijențe educative seculare. Simptome curioase de religiozitate se arată din ce în ce mai îndrăznețe. De la spiritismul nu totdeauna snob, al saloanelor cu mese care se învîrtesc și mediumuri pe jumătate șarlatanești, pe jumătate de 'bună^credință, pînă la succesul clar' al adventismului și anabaptismului la sate, deprimată de haosul moral și politic, lumea de la noi dibuiește o valoare absolută\*.

\* Mihai Ralea, adversar declarat al misticismului și obscurantismului, astfel cum ni s-a dezvoltat în remarcabilele sale polemici anti-gîndiriste, elogiază însă aci funcția pozitivă a unor *virtuți morale* cultivate de o serie de doctrine religioase (în primul rînd, de protestantism, al cărui rol istoric pozitiv în lupta pentru disoluția religiozității medievale este un loc comun) ; nu este o surpriză, la un gînditor și moralist care va celebra mereu detașarea de pornirile pur biologice, anti-utilitarismul, „asceza” înțeleasă ca mediație a impulsurilor prin intelectualizare și moralitate, elogiul valorii pozitive a unor precepte etice cuprinse în vechile religii. Critica „ateismului național” are la Ralea un sens pur etic, cu o nuanță de paradox polemic ; sub raport ontologic și epistemologic, întreaga sa conformație intelectuală îl situează la antipodul oricărei forme de credință religioasă sau misticism filozofic (v. printre altele, mai jos, textul *Adevărul ca expiațiune*). Textul despre *Ateismul național* datează dealtfel din 1924, înainte ca valul de misticism și ortodoxism să invadeze publicistica dreptei românești.

Scopul acestor rînduri e doar o constatare pură și simplă a faptelor. În consecință, nu vom face nici propagandă și mai puțin vom indica rețete. Cu atît mai mult că butada hegeliană, care zice că „ceea ce e real e și rațional”, ni se pare însuși adevărul.

Deplîngem o stare de lucruri, dar nu recomandăm o alta. Simpla constatare însă nu ne poate opri ca, indicînd simptomele de mai sus, să vedem în ele și o posibilă regenerare.

*Iluziile grandomaniei.* În anul de slavă 1866, comisiunea adunată în vederea alcătuirii unui proiect de constituție avea să decidă asupra acestei grave probleme : România modernă și democratică va mai păstra ea titlurile de prinț, duce sau marchiz ? Firește, au fost opinii pentru și contra. Singur August Treboniu Laurian, membru influent, s-a indignat că o asemenea întrebare se mai poate pune, deoarece se știe că toți românii sînt prinți fiindcă se trag din Traian.

Să ne fie iertat, dacă, într-o atmosferă impregnată — de la o vreme — de imnuri, începem cu o anecdotă. Dar mentalitatea lui August Treboniu e tipică pentru momentul istoric în care trăim. Încă din copilărie ne-a răsunat stăruitor în urechi :

**Fie el tînăr, copil sau bătrîn,  
Era nobil omul cînd era român.**

Au circulat, pe urmă, printre noi, cu puteri de axi-omă, adevărurile următoare : „românul e născut poet”, „românul are șapte vieți în pieptu-i de aramă” etc, etc. Dacă epoca romantică a formațiunii noastre exaltă virtuțile patriotice, a venit după aceea o alta cu veleități culturale. Ni s-a spus atunci s-o rupem cu Occidentul, să ne închidem în ziduri chinezești, căci ne putem satisface de minune noi înșine. N-avem decît să apelăm la tradiție, recte să învățăm grecește, slavonește ori turcește, să ne îmbrăcăm cu ișlic, să mîncăm numai sarmale și să cîntăm doine.

Mentalitatea de după război a devenit și mai intolerabilă. O vanitate oarbă întunecă peste tot bunul-simț. În tren, în tramvai, pe stradă, o simplă reflecție asupra insuficienței cutărui serviciu, făcută între noi, între ro-

mâni, îți poate asigura calificativul de trădător ori dușman al patriei. Nu mai e loc pentru sinceritate decît la stîlpul infamiei. Ne servim copios în fiecare dimineață minciuni de un optimist beat, repetând cu inconștientă gestul scuzabil acolo, al struțului atacat !

Războiul a pus în toate părțile, brutal și fără răgaz, problema economică. În alte părți, rechemîndu-și forțele creatoare, popoarele s-au străduit să-și tîmăduiască prin muncă pozitivă dezastrele marelui cataclism. Temperamentul nostru a reacționat însă ceva mai comod : verbal. A lansat o formulă care trebuia să servească de panaceu, în loc de „românul e născut poet”, potrivit timpurilor, s-a zis „românul e bogat”. Și de cinci ani trăim cu ideea bogăției noastre și suferim realitatea sărăciei. Dar ideea dispensează de orice. Forța ei consolatoare, stenică, ține loc de tot.

Ne mulțumim pentru azi să risipim această paralizantă prejudecată.

Se confundă prea ușor noțiunea *economică* a avuției cu cea *geografică*. Se numește bogăție, în economia politică, așa de doritoare de viteză expeditivă, un bun mobilizabil, livrabil la dorință.

Economiceste nu interesează posibilitățile, ci numai realizările. O regiune poate fi plină de toate bunurile pămîntești — dovadă Siberia —, economistul va privi-o cu indiferență dacă exploatarea n-a pus-o în valoare.

Nici un american n-ar da măcar o centimă pentru toate virtualitățile miliardare ale tundrei siberiene. Dar să admitem că într-o bună zi, din afară sau dinăuntru, se vor găsi mijloacele ca tot petrolul, pădurile sau cărbunii noștri să se schimbe din bogăție geografică în bogăție economică. Trebuie de adăugat că noțiunea modernă de avuție e cu mult mai complexă decît se crede. Ea nu e așa de materialistă ca să se refere numai la bogăția materială. Există o serie de imponderabile prețioase care aduc prosperitatea unei națiuni, chiar dacă solul ei e sterp ori secătuit, chiar dacă subsolul e golit, între acestea trebuie să numărăm în primul rînd *viteza circulației capitaliste*. O țară al cărei credit e dezvoltat, în care sumele circulă în interior mai repede ca în ță-

rile învecinate atrage capitalurile acestora, din a căror speculație percepe un profit pentru propria sa economie. E cazul utilizării de către Germania, înainte de război, a capitalurilor franceze. Care e organizația noastră bancară și care e viteza ei ? Răspunsul se ghicește. Dar mai ales care e bogăția noastră mobilă ? Țăranul francez are imense resurse în aur economisit, burghezul belgian are acțiuni la toate împrumuturile de stat străine, în schimb țăranul nostru trebuie, adesea, să-și vîndă inventarul ca să-și însămânțeze ogorul, iar funcționarul trebuie să trăiască din expediente ca să nu moară de foame. Bogăția unei țări nu stă numai în pămînt neexploatat, iar sărăcia noastră *mobiliară* e evidentă. Să urmărim mai departe analiza. Cînd e vorba de averea noastră națională, nu se numără niciodată — printre factorii care o compun — munca. Numărul de ore prestat de o națiune pentru producția generală are un echivalent în aur, fiindcă, nu trebuie uitat, munca e înainte de toate o marfă cotată cu un preț anumit. Germania e — geograficește — o țară săracă. Prosperitatea ei dinainte de război era datorită în bună parte afluenții aurului străin care venea să plătească, sub formă de salarii, travaliul celor 30 de milioane de lucrători, care constituiau uzina întregului continent.

Se muncește oare la noi ? Desigur mai puțin decît în multe părți. Țăranul muncește sezonier, deci numai o jumătate a anului. Liber-profioniștii, după șansă și întâmplări. Funcționarii, în toată lumea, sînt obligați la opt ore de muncă. La noi, am inovat această originalitate ca birourile să nu lucreze decît numai dimineața, adică 4—5 ore. Despre funcționarii superiori, directorii de ministere, magistrați, profesori, nu mai vorbim.

Statul, la noi în țară, are un scop mai ales *filantropic*: să întreție o armată întreagă de persoane inutile pe care lupta pentru viață le-a alungat din domeniul întreprinderilor particulare. Utopia visătorilor socialiști de la 1848, a unui Louis Blanc ori Albert, care voiau „ateliere naționale”, în care lucrătorii să fie întreținuți gratuit, s-a transformat la noi în caritabila instituție a „birourilor naționale”. E drept că atîta vreme cît nu sînt plătiți omește, nu li se poate cere funcționarilor să muncească

mai mult. Dar aceasta e o altă problemă. Nu mai vorbim de imensa cantitate a intermediarilor suspecți ce trăiesc sub strania rubrică profesională care se cheamă „afaceri” și ale căror străduințe sînt perfect inutile economiei naționale. Nu mai amintim, de asemenea, de o altă clasă, de aceea a oamenilor bogați care se cred datori, din distincțiune, să nu facă nimic. În toate țările Occidentului cei mai avuți oameni continuă să muncească pînă tîrziu, din datorie și dintr-o pudoare ușor de înțeles, făcută ca să le justifice moral și social averea.

În altă ordine de idei, posibilitățile de îmbogățire națională sînt scăzute de cheltuielile pe care le facem cu toții deasupra veniturilor noastre pentru un searbăd lux. Țăranii nu întrebunțează săpunul, în schimb fetele lor își confecționează rochiile de mii de lei ca să joace cu ele în țărînă pînă la genunchi, duminica la joc. Nu e mai bogat acela care are 100 lei venit și cheltuiește-105 decît acela care are 20 și cheltuiește 19.

Nu poate fi bogat un popor a cărui balanță economică e veșnic defavorabilă.

Iată cîteva considerații sumare care risipesc iluzia grandomaniei economice. Nu e nici un avantaj să se înșele lumea cu plăsmuiri de carton care nu corespund realității.

Cetățenii leneși la gîndire care dorm comod pe puful miturilor servite de-a gata, ca și scepticii pe care nu-i interesează nimic decît dezgustul ori îndoiala lor vor continua să creadă mai departe în prejudecata bogăției și să se întrebe cu candoare de ce nu se urcă leul la bursele străine.

Pentru cei ce vor să gîndească însă, trebuie să se înțeleagă odată că reforma morală care se cere de decenii nu poate începe fără sinceritate față de puterile noastre. Nu sîntem cu nimic cei mai grozavi locuitori ai acestei planete. Să primim cu modestie și cumînțenie experiența bună și pilda venită de aiurea. Minciunile care plutesc în atmosfera publică trebuie analizate, cîntărite, risipite. Să avem curajul de a fi lucizi, de a privi răul în față, cum fac toate popoarele serioase. Nu se aduc niciodată remediile potrivite prin consolațiuni

verbale sau prin sugestia grandomaniei. Soarta popoarelor care-și înalță trufaș destinul deasupra istoriei o știm din istoria Spaniei, a Poloniei sau a Greciei. Soarta popoarelor care știu să privească eroic suferința o cunoaștem și pe aceea, din exemplul Germaniei după Iena, al Franței după Sedan, al Austriei refăcută după 1921. Alternativă în care nimeni, sperăm, nu va ezita.

*Condițiile scrisului modern.* Fiecare epocă acordă gloria pentru alte motive. Triburile Australiei Centrale stimează' în mod superlativ demonii și vracii. Vechii romani și boierii evului mediu țineau în înaltă considerație militarii, cavalerii duelului și ai războiului. După primele fructe ale capitalismului, când Franța, Anglia, Olanda strânseseră primele averi, -când orașele în floare prosperau zi cu zi, dar mai ales după revoluția industrială, când mașinismul își arăta primele foloase, omenirea scăpată de spectrul foamei devenise optimistă și culturală. Credința în progresul infinit era o dogmă de toate zilele în secolii al XVIII-lea și al XIX-lea. Raționalismul luminilor indica mintea omenească ca pe instrumentul necesar oricărei perfecționări. Astfel, tot secolul trecut a arătat un deosebit entuziasm pentru cărturar, pentru omul de știință și de litere. A fost atunci timpul stimei supreme pentru succese literare, chiar și pentru diplome și certificate. Starea de spirit s-a coborât, în unele țări ca Germania, chiar în moravuri. Ceea ce era mai înainte suprem titlu de nobleță : „hoehwolhgeborene", a devenit pe urmă „Herr Doktor" (în drept, filosofie ori medicină). Iar dacă voiai să gratifici pe înaltul personaj cu maximum de deferentă, îi ziceai : „Professor Doktor". Cîteodată aceste înalte distincții culturale, care din linguşeală, la hoteluri, erau adresate chiar băieților de liceu, se combinau cu ultimele reziduuri feudale și atunci puteai căpăta, într-un paroxism de admirație, această formulă mixtă culturalo-feudală : „hochwohlgeborene Professor Doktor". Timpuri dulci și patriarhale, care s-au dus !

Dar chiar Franța, țară măsurată și mai inspirată de bun-gust, deși își lăsa în mizerie unii savanți, stima totuși știința și literatura. Dacă Pasteur a trebuit să-și facă

genialele experiențe într-un hambar ruinat și dacă D'Arsonval n-a huzurit în abundență, totuși francezii au avut cel puțin cultul literaturii. E adevărat că Verlaine muria de foame, dar Zola, Rostand, France s-au îmbogățit, iar alții mulți au trăit cel puțin într-o existență asigurată și chiar confortabilă. În afară de aceasta, după cum a observat Ernst Curtius, în Franța, *literatura e o instituție*, e instituția națională prin excelență. Ca și sportul în Anglia, filosofia și muzica în Germania, literatura e în Franța nu numai o consolare și o distracție a tuturor, dar o îndeletnicire indispensabilă măcar sub forma pasivă a cititului. Acolo, în nici o profesie, nimeni nu reușește complet dacă nu e și puțin literat. Nu mai vorbesc de oamenii politici, ale căror discursuri nu sînt absolut deloc gustate, dacă nu sînt presărate cu citații (evident mereu aceleași) din clasici. În Franța, chiar în tratările de comerț sau de bursă, interlocutorii se acordă sau se combat cu ajutorul unui vers de Racine ori de Victor Hugo. Acolo literatul trăiește independent, își are publicul său, admiratorii săi. Acolo el poate obține ușor cele trei elemente ale gloriei complete : stima socială pentru profesia literară, buna-stare materială, autoritatea față de public. Țări mai tinere, mai puțin civilizate imitau și ele oarecum aceste excelente moravuri, și cărturarul ori scriitorul, pînă acum cîțiva ani, nu era complet nenorocit.

De o bucată de vreme însă lucrurile s-au schimbat. Cărturarii și scriitorii și-au pierdut prestigiul. Rațiunea, intelectul nu mai sînt prețuite ca pe vremea epocii luminilor. Mai întîi fiindcă s-au înmulțit excesiv. Omul inteligent și cultivat era mai înainte, oricum, o raritate. Oamenii cultivați și inteligenți se găsesc azi pe toate cărările și în majoritatea țărilor. Literatul a fost coborât azi de pe tronul său, cum a fost coborât altădată magul, preotul, militarul. În favoarea cui ? Cine e eroul modern ? Răspunsul e simplu : omul de afaceri și politicianul. So-

cietățile moderne și-au ridicat mult standardul de viață. Trebuințele sînt enorme. Chiar înaintea crizei, care a ascuțit grijile și nevoile, omul modern e preocupat să-și asigure lui și familiei sale un minimum de confort. Unde sînt timpurile platonice cînd pentru dragoste nu era necesar decît „un coeur et une chaumiere” ? Și pentru literatură, o mansardă și o bucățică de pîine cu brînză ? Ca să sorini azi ne trebuie condiții prețioase de ambianță : un birou elegant, încălzit, distracții, vilegiaturi. Inspirația e greoaie și fără aripi. O pictură umoristică a lui Spitzweg arată scriitorul secolului trecut scriind adăpostit de ploaie sub o umbrelă, într-o cămăruță cu tavanul spart. Acela idealism ! Muzele sînt pretențioase azi și au capricii confortabile de cocotă. Au încetat de mult de a mai fi camarade vesele, „bonnes filles” dulci, îneîntătoare, dar mai ales sobre !

In societățile moderne se luptă greu pentru existență, în aceste condiții apare ca un imediat imperativ biologic regula „primum vivere”. Și e firesc ca acei care stimulează și ajută producția, acei care dețin averile să treacă în primul plan. Totuși, nemulțumirile sînt mari. E firesc iarăși ca acei care le exploatează, adică oamenii politici, amenințînd cu un perpetuu șantaj de rebeliune pe bogații acestei lumi, să capete cel puțin importanța de rangul doi. Lumea modernă e un compromis între bancheri sau patronii care *abuzează* și politicienii care *amenință*. Ce rol poate juca într-un conflict așa de feroce, așa de serios, dazarmatul literat ? Figură de „parent pauvre”, care așteaptă cîteva firimituri dintr-un banchet regal servit pentru alții. Nu-i rămîne decît să se angajeze mercenar pentru imnuri ori înjurături comandate, cînd la patronul care-i servește o mică subvenție din fondul băncii, cînd la politician care-l plătește cu ceva din fondurile statului.

Gloria intelectului mai apune azi și altfel. Ea era altădată legată de un nume, de-o persoană. Criza indivi-

dualismului, colectivizarea vieții face din toată familia scriitorilor o turmă, o masă anonimă. Scrisul devine datorie de breaslă tailorizată, fără nici un aspect calitativ, fără nici o specificare de talent individual. Se scrie din ce în ce mai mult, din ce în ce mai impersonal, din ce în ce mai efemer. Gazetăria învinge ca gen literar. Dar gazetăria înseamnă scris anonim, profesional. Concepeți un șef de birou care și-ar semna cu numele său propriu memoriile, rapoartele, ordonanțele, rezoluțiile ?

Deja cea mai mare parte din revistele americane conțin articole neiscălite. Magazinului nu-i trebuie talente originale, li trebuie material amorf, tern, ușor de digerat. Și pe urmă, vorbind serios, la urma urmei, ce importă ca un anumit articol să poarte o semnătură, adică să se strige tare, să se atragă atenția că e făcut de cutare ? Va veni vremea cînd orice iscălitură pusă la sfîrșitul articolului va însemna o odioasă reclamă de arivist. Vom continua să oferim mereu publicului, lacom ca un Moloch, gîndurile noastre cele mai bune, fiorii cei mai curați, momentele cele mai excepționale, scînteia de geniu, bucuria și lacrimile noastre, într-un cor de glasuri anonime, într-un sabat orgiac de strigăte, unde vocea fiecăruia va fi înecată de a vecinului. Sau, se va auzi, cel mult, ca un glas de bucurii în munți, care nu se știe nici de la cine, nici de unde vine.

Și apoi se mai desenează încă un dușman. Cuvîntul scris are, de cîtăva vreme, doi rivali serioși : imaginea și cuvîntul vorbit, adică magazinul ilustrat și radio. Să nu fim vanitoși : cuvîntul imprimat e un simbol, un mijloc de expresivitate ca oricare altul. Și el, la rîndul său, a învins și detronat alte limbajuri. Dacă e adevărat ce spune Karl Bucher, în evul mediu gazetăria era orală. Se servea de cuvîntul vorbit. Fiecare plătea abonamentul unei societăți care aduna știrile din toată lumea și, apoi, seara, în piața publică sau într-o odaie, cineva cu glas tare le împărțăsea abonaților. Era un mijloc precursor al radioului.

Meseria scriitoricească suferă azi o atroce concurență. Știrile, conferințele prin radio dispensează o parte din cititori de cartea greoaie și costisitoare. Restul se delectează cu reviste ilustrate, unde, într-o fotografie pentru care îi trebuie cel mult un minut, are în față o întreagă situație. Lumea intelectuală are azi confortul ei. Și noi care credem că numai copiii se delectează cu cărți cu poze! În curînd, euvîntul scris va da surmenaj. Nu e prea îndepărtat timpul cînd cei ce vor să scrie și să cetească vor dovedi o așa de penibilă efortare, încît vor fi preamăriți și slăviți ca și mandarinii chinezi, unicii cunoscători ai celor cîteva mii de semne alfabetice.

*Diferite feluri de refulări.* Freud deosebește un singur fel de „refulare” : cea erotică. Dar conceptul acesta trebuie lărgit. Iată refulări achizitive : oamenii stabili, care au visat, toată viața, țări și călătorii îndepărtate.

Și mai sînt desigur și altele...

*Precizie și succes.* Ca să ai succes, adică să fii selectat de societatea în care trăiești, e necesar să te înscrii cu orice preț într-un anumit tip. Să oferi astfel mulțimii doritoare de claritate și simplificare o facilitate de clasificare, o comoditate de inserare în cadrele unui portret cu contururile simple și precise. Indiferent de natura și calitatea acestui portret. Să te poată încadra lumea în una din aceste rubrici : răutăciosul, diabolicul, sfîntul, machiavelicul, cinicul, violentul etc, etc.

Iată de ce orice om politic simte nevoia de a juca un rol, de a-și construi o mască, care de cele mai multe ori nu-l definește. Nu importă. Ii trebuie o comunicare cu mediul și aceasta se face printr-un portret. Vai de bieții amorfi sau de tipurile complexe pe care ambianța nu-i poate defini !

*Freud și Marx.* Același substrat psihologic, aceeași filozofie pesimistă. Aceeași tendință de explicare a omului prin apucături inferioare, unul indicînd stomacul,

celălalt sexul, adică foamea și amorul ca singurele mobilități sincere și profunde ale vieții omenești\*.

*Lumea lui Caragiale.* Am revăzut zilele trecute *Noaptea furtunoasă*. Mi-a apărut de data aceasta sub un alt aspect. În afară de marile calități de comic și de dramatism, conținutul, viața piesei mi s-au părut stranii, neobișnuite. Nu puteam să le încadrez cu nici un chip lanțului logic de evenimente care se desfășoară sub ochii noștri și care se cheamă prezentul. Eroii aceștia mi erau străini. Ei veneau dintr-o lume necunoscută și fericită. Era greu să recunoaștem în vreunul din ei rudele noastre mai bătrîne. Nici o filiație mumi părea posibilă. Oamenii care se mișcau pe scenă trăiseră în altă țară și în altă civilizație. Îi înțelegeam, ne amuzau, ne lîneîntau, eram fericiți. Dar îi priveam cu sentimentul curios cu care privești o speță străină cu moravuri bizare.

Sînt puține pagini literare care mai pot da astăzi atîta bucurii ca acelea ale lui Caragiale. Plăcerea, imensia plăcere, nu reiese din comicul situațiilor, din înjgheberia dramatică (adesea măiestrită, deși simplistă după procedeul qui-pro-quo-urilor sistem Labiche), sau din adîncimea observației. Toate acestea le-am gustat și le-am admirat altădată. Ele formează azi un sediment de mult depus în noi, un bagaj de stări sufletești mai dinainte

\* Minai Ralea formulează aci, dacă citim textul *literal*, o interpretare „biologistică” a materialismului istoric, desigur inacceptabilă. El împărtășea, dealtfel, judecata lui Sombart cu privire la „pesimismul lui Marx”. Disociațiile din volumul *Valori* au însă prin definiție un caracter aforistic și adeseori paradoxal. Este și cazul celor intitulate *Freud și Marx* sau *Freud și materialismul istoric*. În ambele texte, dorința autorului era de a pune în valoare caracterul *materialist*, atît al psihanalizei, cît și al materialismului istoric. Exagerarea paradoxală, prin reducerea „economicului” la „instinctul foamei” (citită *literal*, cum am spus, o asemenea afirmație nu rezistă criticii) se explică și prin caracterul reflecțiilor adunate în volumul *Valori*. Factura „reductivă” a asociațiilor și disociațiilor de genul celor de mai sus nu trebuie să ne inducă în eroare. În textele sale propriu-zis științifice Ralea oferă adevăratul său concept, mult mai cuprinzător și nuanțat, despre natura veritabilă a materialismului istoric (vezi mai ales prefața lui Mihai Ralea la *Explicarea omului*; n. ed.).



înțelese, apriorice, ori de câte ori înfruntăm opera marelui scriitor.

Fiecare operă literară își schimbă obiectivul după epocă. Efectele ei se actualizează mereu altfel. *Astăzi* Caragiale ne satisface pentru ale motive decât ieri.

Funcțiunea literaturii e complexă. Orice ar zice puștii, arta servește totdeauna ia ceva. Cîteodată ea e consolăție, alteori un derivativ, de cele mai multe ori, o justificare prin identificare. Rezonanța pe oare o găsește în noi o operă cere azi o condiție, mîine alta. Literatura lui Caragiale e azi mai ales un minunat *antidot*. Toată lumea e de acord că trăim vremuri aspre, aprige. Sîntem actori, benevoli ori siliți, ai unor timpuri de gestațiuni teribile. Se joacă în fața noastră soarta omenirii și a civilizației întregi. Asemenea momente pot fi grozav' de interesante. Nu sînt însă, cu nici un chip, vesele. Transformările brutale presupun noi adaptări. Ele cer elasticități speciale. Și acolo unde nu le găsim, provoacă tragedii. Trăim un timp de mari semnificații etice, poate chiar metafizice. Rîsul bonom, rîsul dezinteresat, gluma pentru glumă sună falș, deplasat, ofensator. Distracția pentru distracție pare un adevărat scandal. Nu e caracteristic faptul că a murit sub ochii noștri, în toate țările, opera ? Există, adecvate timpurilor, două feluri de literaturi. Una agreabilă, veselă, apoliniană, calmă, fericită. Alta sumbră și chinuită de presentimente negre, care nu iartă fericirea, care amenință cu blesteme apocaliptice și cu viziunea Infernului. E literatura timpurilor revoluționare. E literatura rusă, unde revoluția e endemică.

Veți recunoaște că poporul nostru e un admirabil popor meridional, vesel, glumeț permanent, inconștient de ziua de mîine, bucuros de clipa de față. Unui astfel de popor nu-i stă bine suferința sau cine știe ce expiație ascetică a unor păcate pe care nu-i în stare să le recunoască. Românul, clasic și regățean, nu admite alt deznodămînt decât gluma. Oricît de necăjit ar fi, ar muri dacă seara, la aperitivul de la bodegă, sau la bridge-ul de la club, n-ar abunda în anecdote sau în butade. Concepția despre viață a românului mijlociu e vodevilescă.

(A se medita serios asupra succesului, în astfel de timpuri, a genului Tănase.) Iată un popor foarte puțin înzestrat pentru suferințele contemporane ! Nedepins cu legile de aramă ale privațiunilor, el va suferi cumplit. Va suferi mai mult decât altele, dar nu va pierde minunatul său haz. Toată ziua nu auzim decât de impozite mărite, șomaj, suprimări, reduceri sălbătice de salariu, de spectrul foamei și al mizeriei. De aceea, n-am văzut o sală mai frenetic mulțumită decât aceea care aplauda *Noaptea furtunoasă*. Mai uitau oamenii de griji și pe urmă recunoșteau o lume pe care ar fi voit s-o trăiască, pe care au trăit-o fericiți poate părinții lor (mizerabilii) !\*

Lumea lui Caragiale e un minunat *antidot* pentru preocupările tragice de astăzi. Acesta e farmecul său cel mai actual. Caragiale și-a scris *Momentele* sale pe timpuri analoge cu ale noastre. Era între 1899 și 1900, pe timpul unei mari crize. (Firește, o criză benignă și inofensivă față de cea de azi.) Și atunci reducerea bugetului la jumătate, suprimări și reduceri de salarii. În multe din schițele sale de atunci găsești următorul dialog :

— Dar ce, nene Iancule, nu cumva te-a suprimat și pe dumneata ?

Un anumit aspect al *Momentelor* prezintă această temă : atitudinea românului în fața suprimărilor bugetare. Verigopulo din *Mici economii* e un suprimat. A fost șef de birou la Finanțe și a rămas fără slujbă. Aceasta nu-l împiedică să stea toată ziua în fața hotelului Continental (ca atîția alții astăzi), în ajunul Sfîntului Dumitru, cînd nu știe dacă poate plăti chiria, cu scopul nobil și dezinteresat de a privi la trecători. Și cînd întîlnește un prieten, cu toată criza și cu toți cei zece franci în buzunar („două patace”, ce delicioase reminiscențe antebelice !), îl invită să bea „două vermuturi franceze la Trip-covici”, care devin trei, fiindcă vorba neamțului : „alle

\* Descrierea făcută de Ralea psihologiei micii burghezii și păturilor mijlocii citadine, șarjată după modelul caragialian al „miticismului” regățean, revine în toate textele sale despre Caragiale. Credincios vechilor idei ale grupului *Vieții românești*, el scoate bineînțeles țărănimea din tiparele unei asemenea model (v. și studiul *Fenomenul românesc*, retipărit în volumul *Intre două lumi*).

guten Dinge sind drei", și apoi patru, fiindcă „alle guten drei Dinge sind vier", și așa mai departe.

Lumea lui Caragiale e minunată : e o lume absolut paradisiacă, fără griji și fără, cum se spune azi, în limbaj mistic, fără cine știe ce problematici interne. Oamenii rîd, petrec și se bucură. Preocupările lor sînt insignifiante : doi prieteni se ceartă pentru „o lacună" a codului penal. Necazurile cele mai catastrofale erau să fii supărat de „Bubieo" în tren sau să primești o pereche de palme ca Edgar Bostandachi. Evident, erau necazuri fără semnificație mondială sau metafizică. Eroii sînt acomodanți, adaptabili : Coriolan Drăgănescu, Verigopulo, nenea Mandache din *Diplomație*. Pe deasupra, sînt „imparțiali ca românii", adică „bine cu toată lumea". Antinomiile sociale și luptele de clasă sînt remediabile, Grupurile fraternizează, după lupte grozave, unde e vorba de torturi la poliție și chinuri inchizitoriale, printr-un „pupat piața Independenței". Nimic fioros, nimic feroce, nimic de caracter balzacian. Chiar delicvenții de atunci sînt șmecheri, dar nu sînt bandiți. Lume patriarhală, lume idilică, fără griji și fără preocupări. Cauza stă desigur în prosperitatea lumii întregi. Europa huzurea, îmbuibată de „rente coloniale". Belșugul era peste tot. Clasele oprimate nu aveau încă nici o poftă de drepturi ori de pîine. Toată lumea accepta situația și se bucura de dînsa. E calm, e liniște, e petrecere. Dar cauza mai stătea și în temperamentul fericit al românului. Caragiale, cel mai național scriitor, cel care a înțeles mai bine firea noastră, ne-a lăsat și acest aspect : românul care nu-și pierde cumpătul în fața crizei. Literatura sa e tonică și plină de consolație astăzi. Dar o întrebare se formulează, totuși : va rămîne și astăzi cetățeanul nostru, pînă la capăt, glumeț și imperturbabil ? Sau își va schimba caracterul ? "Verigopulo stă și acum în fața hotelului Continental. Dar privirea sa e abătută și distrată. L-au năpădit și pe el grijile oare ? Bodega Tripcovici există și azi ; dar e numai un „rendez-vous" pentru bătrîni pensionari, care povestesc nostalgic întîmplări din „le vieux bon temps". Cît va mai ține excelenta dispoziție a românului ? Iată, deci, cum după ce cortina a căzut peste *Noaptea furtunoasă*, adică du-

pă ce „antidotul" și-a pierdut efectul, demonul îngrijorării pune din nou chinuitoare întrebări. A fost cîndva aici un paradis de voie bună, dar, ca și pe acela al lui Milton, începem să-l pierdem.

*Perfidia elanului vital.* În cîteva milenii de cultură, omenirea a construit cadre de previzibilitate și de relativă permanență. În vârtejul amețitor al trecerii continue s-a agățat, de o parte din șuvoi, de o stîneă, sau de o creangă de copac ca să privească o clipă înapoi și una înainte.

Astfel a creat cîteva virtuți practice care se cheamă logică, consecvență, caracter, fidelitate.

Mereu amăgită, mereu în recidivă de naivitate față de torentul vieții care-și bate joc de aceste sărmane cîrje, omenirea mizerabil dezmințită la fiecare pas se îndărătnicește să creadă în ele, să le preconizeze tinerețului în manualele pedagogice.

Dar oricine se smulge o secundă măcar din viață, ca să^privească cum curge pe lîngă el, își dă perfect seama că esența elanului vital e perfidia. Bergson a definit viața spoinjtaneiltiaite și 'creație. A arătat perpetuu, său inedit. Dar în raport cu bătrînele noțiuni pe care ni le-a lăsat civilizația noastră arică, ar fi trebuit s'o definească o supremă trădare. Cu cît viața e mai intensă, adică în tinerețe, cu atît produsul de înșelăciune e mai evident. Tinerețea, din punctul de vedere al eticii clasice, e o perfidie candidă. Orice raport cu tinerețea, pentru un om mai în vîrsta, presupune suportarea implicite a unei înșelări. Felonia unui curent mobil față de un lucru fixat. Lectura lui Bergson dă panică, întocmai ca dragostea unui bătrîn pentru o femeie tânără cu temperament.

*Adevărul ca expiațiune.* Egoismul și curajul izvorăsc din iluzie, adică din inconștiență sau din simplitate. Ar fi fost greu pentru un temperament ca acela al Sfîntului Francisc din Assisi să fie altceva decît ceea ce a fost. E și mai greu însă să fii lucid, pătrunzător, complex și — în același timp — complet moral. Pentru un entuziast și simplist, conduita etică e o urmare

# T

firească, dacă nu o voluptate. Dar celalt, care înțelege clar mecanismul trist al lucrurilor pămîntești, care nu se amețește cu sublime devize în majuscule, acela se menține mult mai greu în linia principiilor morale.

Toate firile slabe, toate sufletele limfaticе și debile au miorlăit o viață întreagă după o bucățică de certitudine. Și ca să se mențină într-o regulă de etică, s-au agățat ca de un stupefiant salvator de toate minciunile frumoase cu care se incintă copiii bătrîni.

S-au făcut că cred în ele, adică au mimat ou semi-conștiință credința. Apoi au strigat puternic că cred, au ridicat osanale sonore principiilor în care nu credeau decît pe jumătate, pentru ca zgomotul vocii lor să-i întărească și să-i încurajeze ca pe cei care cîntă noaptea în pădure ca să nu le fie frică. Aceștia au groază de adevăr, fug de el ca de supremul flagel.

Alții, dimpotrivă, caută adevărul. Ei nu pot trăi decît privind lumina soarelui în față, chiar dacă știu că-i orbește. Ei cunosc tristețile, deprimările crude sau mocnite, pe care le dă contactul cu adevărul, privirea exactă și realistă a lumii. Dar din această înfruntare frecventă și curajoasă își fac mîndria. Căci, aceasta trebuie să înțeleagă comozii pedagogi de prejudecăți dulci și false, căutarea adevărului e un aspru ascetism.' A voi să trăiești lucid și sterp, trist și fără narcotice, adică fără principii, înseamnă a căuta o viață grea de ispășire. Adevărul e o grea expiație, o vale' a plîngerii, primită — cu toată conștiința despre amărăciunea ei — fără silă, voios.

Iată de ce morala laică, raționalistă, are mult mai mare valoare decît cea religioasă, dulce inconștiință legănată de povești cosmice.

Să compare cineva corespondența lui Flaubert, a lui Taine, sau *Jurnalul* lui Jules Renard, din care se vede clar cum acești oameni, deși știau inanitatea marilor speranțe, deși știau că nu e nimic de cealaltă parte, au rămas puri și corecți, cu suavele notări ale lui St. Francois de Sales, sau cu sublimеle deliruri ale Sf. Tereza din Avila, și va înțelege îndată unde meritul e mai mare.

*Scepticii și entuziaști.* De cele mai multe ori, scepticii sînt oameni cumsecade. Foarte adeseori entuziaștii ascund, în alte planuri, profunde canalii.

*Arta și jocul.* Mereu preocupați de a clasifica lucrurile în'utile și inutile, filosofii englezi au catalogat arta și jocul în aceeași categorie: aceea a ocupațiilor inutile. Buni - oameni de afaceri, filosofii evoluționista s-au dovedit slabi psihologi. Pentru că adeseori arta nu e o consolație și o încîntare, ci o frămîntare penibilă, un supliciu istovitor (cel puțin pentru creator), iar pentru un anumit public a încetat de mult de a mai fi altceva decît o imperioasă necesitate, ca locuința sau nutriția.

*Literatură de senzație.* Mi-a căzut zilele trecute în mîină, din întîmplare, o fascicolă din acele sărmane romane pe care unele ziare cotidiene le tipăresc pentru publicul lor minor. Romanul se chema, firește, *Misterele inchiziției din Spania* și începea textual, pur și simplu așa: „Caramba, mii de trăsnete!, zise cavalerul înfășurat în mantie neagră, pe cînd parcurgea în galopul calului către miezul nopții drumul între Madrid și Barcelona”...

Am fost înduioșat, de aceste cuvinte, ca de un suav cîntec ce vine din copilăria depărtată. De atunci, de cînd ascuns undeva, indiferent la foame și la somn, sorbeam fascinat *13 ani într-o peșteră sau banditul Heinrich Anton*, credeam că timpurile s-au schimbat. În epoca vitezei, cînd orice invenție moare regulat la cinci ani și cînd capodoperele abia dacă trăiesc zece, cînd istoria noutății frămîntă mereu turmele omenești prin pustiiri de iluzionare miragii, această persistență îndărătnică, de naivă simplitate, reabilitează oarecum gustul și speranța noastră către permanent și etern. Așadar, totul se schimbă, în afară de nevoia noastră de copilărie.

Anul trecut, în trenul dintre Paris și Viena, am văzut un cunoscut critic european care se furișea oarecum jenat, ca un om surprins asupra unui vițiu, ca să ce-tească un roman de Pierre Benoit. Se zice să Pasteur, în puținele sale ore libere, cînd obsesia gîndurilor mari îi lăsa puțin răgaz, gusta pasionat pe Ponson de Terrail

# A

sau pe Eugene Sue, autorul *Misterelor Parisului*, cel pe care infatigabilul Sainte-Beuve îl pune deasupra lui Balzac. Astăzi, în Anglia, la o sută de călători într-un tren, optzeci cu siguranță cetesc operele delectabile ale lui Edgar Wallace, urmașul cel mai autentic al lui Conan Doyle. Dar pe cînd maestrul cu poveștile sale polițienești, în care incomparabilul Sherlock cu luciditatea sa împrăștia cele mai mari enigme, obținuse abia o onestă mediocritate materială, Edgar Wallace e unul din cei mai bogați oameni din Anglia, are cai de curse, palate și, ca și altă dată Walter Scott, castele istorice în Scoția. Ceea ce dovedește că gustul pentru senzațional e în creștere. Aceste povestiri ar fi de-a dreptul încântătoare, dacă n-ar avea un defect capital : intriga, după o rutină oarecare, e extrem de previzibilă. Romanul începe de obicei cu un spectru albastru oare îngrozește o casă, cu un foc de revolver pornit în noapte cine știe de unde și care omoară pe cineva, cu un cadavru găsit în stradă. Apoi asasinatelor cu gaz asfixiant, cu arsenic sau cu ștreang se țin lanț. Nu se cunoaște autorul acestor orori\* decît în ultima pagină. Și din toate personajele care compun societatea romanului, vina cade totdeauna pe acela care apare mai inofensiv. Cade în sarcina subtilității logice a autorului, pentru ca la urmă să aflăm cum cel mai inocent naturalist, colecționar de frunze de ferigă, ori cel mai plat șef de birou sînt în fond feroci și perversi criminali. Iar gustul nostru pentru extraordinar e așa de înrădăcinat, încît admitem orice violare a bunului-simț. Numai că după două, trei romane, „trucul” devine un automatism al cărui deznodămînt se prevede încă de la început. Cu cît un personaj pare mai cumsecade, ou atît îl bănuim mai ușor. Setea: notasltra de excepțional și de mister e vestejită de această aprehensiune imediată.

La marii maeștri ai genului, la Edg. Poe sau Hoffmann, la H. H. Ewers ori Meyrink, ghicirea sfîrșitului nu e posibilă în orice caz, nu se rezolvă printr-un prea simplu silogism sau printr-o regulă de trei simplă.

Ei nu ambiționează să explice totul. Adeseori ei lasă misterul neexplicat, sau explicabil printr-o serie de ipoteze egale, ceea ce scoboară asupra situației un sentiment mistic ori poetic incomprehensibil și fermecător. Lucru-

rile sînt așa sau altfel. Nu ni se impune canonul obligator al unei singure soluțiuni posibile. Mintea noastră, odată sfîrșit volumul, caută încă, se obosește și la urmă lasă totul în negura necunoscutului de dincolo de rațiune, care ne infioară ușor cu un presentiment religios, ne relevează vecinătatea nevăzută și omnipotentă, în umbră, a divinității.

Cu toată tehnicitatea și scientismul timpului, literatura de senzație crește mereu ca o nevoie permanentă sufletului. Am putea spune că azi puterea ei e în creștere. Motivul, evident, stă în nevoia de contrast și de evadare. Cum după epocile de mari deziluzii sociale, de jalnică eșuare a revoluțiilor, apar perioade de desfrînat senzualism (vezi literatura lui Artzibașev în Rusia, după revoluția de la 1905), tot așa perioadele plate și mecanizate simt necesitatea senzaționalului. Victoria mașinismului a adus cu ea standardizarea în categorii limitate și în ierarhii rigide, a adus taylorismul și moartea inițiativei și a imaginației. E de remarcat că romanul de senzație e cu mult mai frecvent în America, Germania și Anglia, acolo unde viața a fost ucisă în stricte tipare de fier. Din contra, acest gen literar e mai puțin cultivat în Franța, ultima fortăreață a individualismului, a muncii calitative și a libertății. Profesionalismul asfixiat cheamă ca o reacțiune aventura extraordinară. La americani coexistă extravaganța și sclavajul mecanizării. Originalitatea excenetrică a anglo-saxonilor e datorită, fără îndoială, platitudinii vieții lor ultracotidiene. Gustul lor pentru călătorie e expresia unei exasperări. Francezul, dușman înnăscut al geografiei, din contra, își poate aranja agreabil viața și acasă la el.

Pe măsură ce în toate țările invadează viața mecanizată și servilă după modelul industrialismului, gustul pentru călătorie se accentuează. Dar aceasta favorizează și mai mult apariția romanului senzațional. Căci nimic nu e mai propice pentru lectura în tren ca acest gen de roman. În simfonia roților de fier, în caleidoscopul peisajului mereu mișcător, atenția scapă și fuge. Ca să se concentreze, îi trebuie doze violente și concentrate : îi trebuie crime, mistere, răpiri. În călătorie, preocupările cardinale dispar. Reapare în noi copilul setos de robin-

sonade. Naivitatea mistică primară ne stăpînește. Această baie periodică de inocență e necesară sufletului nostru bătrîn, complex și chinuit. Literatura senzațională reface, pentru cîteva clipe, virginitatea cea dintîi. Grația oamenilor mari e naivitatea. Cu atît mai mult ea face farmecul popoarelor mari. Am văzut adeseori, în zilele de vacanță, în Anglia sau în Germania, mari savanți care se jucau cu tineretul de-a „baba-oarba”. Acolo simplitatea e o calitate. La noi, un defect. Idealul românului e să fie mereu lucid, malițios, critic, bătrîn. El nu are abandonări, uitări de sine, cufundări în epoci de fericire, de mult trecute. E mereu la pîndă, șiret și ironic, mereu conștient într-o luptă pentru existența care nu-i acordă nici un armistițiu și nici o vacanță. În el nu fîșnește niciodată sursa primitivă a vechilor mituri. El nu cunoaște încîntarea întineririlor subite. De aceea poate la noi mai mult ca oriunde ar trebui încurajat elementul epic ai poveștilor generoase, stupide și fermecătoare. E recreația care ar înnobila puțin.

Căci, încă o dată, defectul cel mai mare al poporului nostru e poate lipsa de naivitate. Sîntem iremediabili șmecheri, sceptici, bănuitori. Sîntem blestemați la luciditate și dezolare. Înăbușiți, cîțiva strigăm : dați-ne povești. Uitați măcar o clipă realitatea cu ferocele și trivialele ei imperative.

Un reporter al unui mare ziar literar a întrebat pe un eminent om politic al nostru, iubitor peste măsură de „blagă” și de galerie, ce autor preferă. Clubman, cu gust pentru cinismul elegant, marele om politic a mai zvîrlit saloanelor subțiri o butadă și a răspuns : *Baedeker* și *Ghidul Automobil-Clubului român*. Nefiind om de stat, deci fără grijă de ținută, aș fi răspuns cu convingere și sinceritate : „Edgar Wallace și H. H. Ewers”.

*Crima lui Caragiale.* Adeseori, în mijlocul deliciilor pe care mi le dă lectura operelor lui Caragiale, m-am gîndit dacă acest genial pictor al burgheziei noastre nu ne-a făcut și un mare rău. Caragiale a lăsat intelectualilor și oamenilor noștri de spirit o normă de viață, un criteriu de valorificare, o „Weltansehung”. învățătura pe care ne-a transmis-o decalogul său, prin exce-

lentă latin și elen. adică meridional, e atitudinea zeflemistă în viață. Zeflema contra cui ? Contra seriozității, gravității, contra tristeții, melancoliei, contra informației și conștiinciozității.

Spiritul facil la el, într-o privință, e identic cu spiritul propriu-zis. Viața trebuie luată ușurel, glumeț. Aplicația înseamnă pedanterie. Claritatea pînă la evidență trebuie să combată bogăția și fecunditatea. Ironia, persiflarea și hazul caracterizează pe omul inteligent. Cine n-are spirit sau măcar sarcasm și claritate limpede e, cu siguranță, un prost. Prost la Caragiale însemna inferior, o desemnare generală și vagă, în care intrau toate defectele închipuite, inclusiv cele morale. Lichea și prost totuna era. Toate se reduceau la planul inteligenței. El a creat, în plus, superstiția talentului, adică disprețul pentru firile profunde, bogate, dar greoaie ori stîngace. Iată, fără îndoială, atîtea valori estetice. Dar epigonii caragialismului lenau dus la maximum de exces. Rezerva cea mare a intelectualității regătene contra unui om ca Iuliu Maniu, de exemplu, aci își are origina.

Am auzit pe cineva disprețuindu-l fiindcă., n-are haz.

Această mentalitate la un popor masiv și greoi ar fi fost desigur salutară.

Dar românul, și așa, e foarte înclinat spre facilitate, persiflare, dispreț de efort și de adîncire. I s-a oferit o teribilă scuză defectelor sale naturale. I s^au îngustat apoi măsurile de apreciere și punctele de vedere. Germanofobia sau rusofobia unora e tot așa de caracteristică în această privință ca și francofilia altora. Caragiale iubea Germania, poate dintr-o necesitate de contrast. Discipolii săi însă au detestat-o de moarte. Se disprețuiește naivitatea, bonomia simplă și dulce, seriozitatea, bogăția informă, dar profundă, adică orice e lipsit de aspect exterior agreabil și precis. Caragiale ne-a lăsat cultul formei. Dar oricum, prin aceasta, ne-a sărăcit puțin.

*Impotența și creația.* Într-o spovedanie, A. Gide ne spune că el n-a avut niciodată un „cabinet de lucru”. Atunci cînd i-a venit inspirație, a scris pe apucate oriunde : în vagon, pe băncile grădinilor publice, în

tramvai, pe marginea drumurilor. Observație adâncă și justă. Birourile elegante cu imense și elegante biblioteci sînt pentru voluptuoșii sterili sau pentru impotenții intelectuali oare au nevoie de atmosferă, de stimulente, de singurătate, de exemplu portretele de creatori celebri pe pereți, de o mie și unul de excitante ca să fecundeze o debilă șuviță.

*Spiritul hegelian.* Comemorarea lui Hegel pune din nou în discuție valoarea spiritului hegelian. Puține sisteme au fost mai discutate. Puțini au avut adepți mai fervenți și detractori mai înverșunați.

Adevărul e că puține sisteme s-au prezentat cu o fizionomie mai personală, cu un suflet mai original. Sînt sisteme, din cele mai eminente, care n-au un spirit. Spiritul unui sistem e stilul specific de gîndire și de metodă al unui cugetător. Leibniz, Hume, Renouvier, Wundt au fost mari filosofi, fără să ne fi lăsat un spirit conducător. Ei n-au reușit să lase decît critici profunde, ingenioase puneri la punct. Un tip psihologic de gîndire, o mentalitate filosofică absolut individuală nu ne-au lăsat.

În schimb, Descartes, Bacon, Kant, Bergson ne-au lăsat puncte de vedere care se pot aplica peste tot, instrumente de investigație care au fecundat toate domeniile.

Kantismul s-a aplicat la istoria literară ca și la biologie ori economie politică. La fel cu hegelianismul.

Destinul acestui sistem s-a bucurat la început de o vîlvă extraordinară. În timpul vieții sale, Hegel a fost comparat cu Napoleon, cu Luther, cu Crist. Pînă la 1870, Europa întregă l-a considerat ca geniul suprem. Într-una din scrisorile sale, Taine spune că cel mai mare metafizician al tuturor timpurilor, de care nu se poate apropia decît poate Aristot, a fost Hegel. Renan ca și Proudhon credeau la fel. Avea discipoli peste tot. Marx și Engels, ca și materialiștii de la Feuerbach la Vogt se considerau elevii săi. În această perioadă, singurul care strica unanimitatea sufragiilor era răutăciosul Schopenhauer.

Apoi, brusc, cam după 1870, gloria începe să apună.

James, Nietzsche încep atacul. Încetul cu încetul, marele filosof e considerat ca triumful logicii sterpe, al sco-

lasticei pedante, al construcțiilor teoretice clădite în disprețul realității.

Care e adevărata figură a spiritului hegelian ?

Nu vom găsi, fără îndoială, această imagine justă în viața sa. Biografia lui Hegel — ca și a multor mari filosofi germani — este săracă în evenimente, lipsită de orice eroism. Filosofii germani, concentrați exclusiv asupra vieții interioare, neglijau cu totul viața exterioară, atitudinile cetățenești, împrejurările creatoare de acțiuni. Viața lor e compusă dintr-o serie de concesii, de timidități, de mici lașități. Pînă și viața lui Goethe nu face excepție din acest punct de vedere. Biografia îl prezintă pe Hegel timid, blînd, ușor abulic, senzual, băutor serios de bere, bun tată și bun soț. Ceva din psihologia unui birocrat, suflet de „rond de cuir”, foarte amator de rubrici, de posturi, de clasificări, de acolade, psihologie care inspiră mai tîrziu infinitele triade din sistemul său. Călătorește puțin, și cînd face o excursie pe Oberlandul elvețian, Giovanni Papini, cu răutate și patimă, desigur, pretinde că fabricarea brînzeturilor îl interesează mai mult decît lacurile și ghețarii. Cînd Napoleon domină Europa, Hegel îi păstrează o admirație fără rezerve. Ceea ce nu-l împiedică după aceea să devie stîlpul pe care se sprijină restaurația prusacă. Toate aceste mici evenimente nu ne ajută ou nimic la caracterizarea spiritului hegelian. Natura acestuia reiese din ideile marelui filosof.

Speculațiile lui Hegel pornesc de la analiza vieții conceptelor. Spre deosebire de Aristot, Hegel nu consideră conceptele ca pe niște unități închise, ci mai degrabă ca pe niște germeni care încolțesc, se transformă mereu. Transformarea se face după faimoasa dialectică a contrariilor, cu ajutorul procedurii dublei negații.

Un concept neagă opusul său ; dar la rîndul său e negat de un altul. De pildă, conceptul de existență își are ca antiteză conceptul de neant, iar amîndouă combinate dau conceptul de devenire. Devenirea transformă și roade conceptele de la teză la antiteză și de la aceasta la sinteză. Procesul acesta e pur logic ? Se întîmplă el numai în lumea conceptelor, ori și în realitatea exterioară ?

întrebarea e inutilă pentru Hegel, deoarece pentru el realitate și rațiune se confundă după regula : tot ce e real e rațional și tot ce e rațional e real. Scopul ultim al devenirii universale e realizarea absolută a ideii.

Ideea animă totul. Hegel nu e numai un raționalist. (Aceștia se rezumă în a face din rațiune instrumentul de cunoaștere.) El e un panlogist, extinzînd ideea pînă la proporții metafizice, peste tot. El reprezintă excesul spiritului intelectualist care disprețuiește orice confruntare cu realitatea. Rivarol spune undeva : „între mine și realitate, eu am dreptate. Dacă realitatea se opune, cu atît mai rău pentru realitate.”

Rivarol a fost primul hegelian. Aceasta e starea de spirit a hegelianilor.

Astfel, șprițul hegelian se caracterizează în primul rînd prin aceea că e antirealist. La el totul e împărțit și opus în concepte brutal delimitate. Contururile deosebesc lucrurile în mod radical. El amintește de spiritul geometric al lui Balzac, de figurile sale, caracterizate intens de o singură pasiune. Dar realitatea e mai complexă, mai schimbătoare, mai amestecată. Ea seamănă cu acei eroi ai lui Cehov, făcuți din contradicții, din antinomii.

Rămînînd exclusiv într-un plan teoretic, spiritul hegelian e fatal un spirit gratuit. El e mai mult ingenios decît adevărat. Construcțiile sale sînt grandioase, măiestrite. Dar nu sînt confruntate niciodată cu realitatea. Cîneva a definit realitatea o rezistență ; o rezistență față de visul nostru, față de subiectivitatea noastră. Hegel nu admite această rezistență și o suprimă pur și simplu. Adevseori construcțiile sale sînt splendide castele de cărți.

Antirealist, teoretic, spiritul hegelian e încă antipluralist. El n-are intuiția directă a concretului. Nu simte variația, noutatea, specificitatea lucrurilor. Nu consideră infinitele aspecte ale existenței în ceea ce au ele original și deosebit. Hegel nu ajunge la acea „descentralizare a universului” de care vorbea James. El urmărește un absolut inaccesibil, în care totul trebuie să se confunde. Sistemul său e monist.

Discipolii, cu predilecția cunoscută a epigonilor pentru exagerarea tendințelor maestrului, au dus pînă la ca-

ricatură caracterele hegeliene. Principiul „negația negației” a fost exploatat la maximum.

Engels, ca să prezică comunismul, judecă după metoda hegeliană cam astfel : „Griul e negat de planta care răsare din el. Dar la rîndul ei planta e negată de bobul care iese din ea. Tot așa în istoria civilizației, vechea stare comunitară a fost negată de proprietatea individuală, iar aceasta la rîndul ei de către sinteza finală care e comunismul.”

Ajutat de această metodă, Engels a prezis crizele economice din zece în zece ani (1872, '82, '92 etc.) ; Proudhon a explicat istoria prin realizarea ideii de dreptate și libertate. Rosenkranz, autorul *Esteticii uritului*, a reabilitat demnitatea pămîntului față de stele ; un altul, Michelet, a făcut geografie dialectică și plecînd de la un sistem de negație a continentelor unul pe altul, ajunge la concluzia că viitorul aparține Oceaniei. Knapp pretinde că spiritul reprezintă forța masculină, natura, forța feminină, iar istoria e unirea matrimonială între ele. '

Un altul descoperă că lumea orientală reprezintă existența, lumea antică — esența, iar lumea modernă — conceptul. (Ceea ce amintește teribil de Spengler !)

în fine, un altul, cel mai savuros, crede a descoperi că Atena reprezintă electricitatea dinamică, Sparta, pe cea statică, Macedonia, electromagnetismul !

Iată unde ajung construcțiile hegeliene. Firește, maestrul nu e vinovat de destinul ulterior al sistemului său.

Adevărul e că Hegel nu sacrifică complet concretul. Ceva din fiorul acestuia trece și în opera sa. Un gînditor care confundă realul cu raționalul înseamnă că găsește oricărui detaliu, oricărui aspect din realitate un sens, un rost, o explicație rațională. De asemeni, un filosof care admite în sistemul său devenirea, evoluția, fie și numai în domeniul logic, acela trebuie să aibă intuiția variației și a noutății. Trebuie spus mai degrabă că spiritul hegelian, în mare parte logic și teoretic, nu e complet lipsit de simțul realității vii. El conține un dualism, care închide în el poate cea mai gravă contradicție ; contradicție între o viziune realistă și concretă a universului, famată și exprimată într-o serie de forme logice pedante și scolastice, care i-au pervertit cu încetul intuiția inițială.

E concluzia la oare ajunge și W. James : „Se face o gravă nedreptate lui Hegel atunci, cînd e considerat ca un *raisonneur*». În fond, el e un observator naiv, obsedat de o supărătoare predilecție pentru jargonul filosofic."

Benedetto Croce scria acum vreo treizeci de ani o carte care era un fel de bilanț al filosofiei hegeliene : *Ce e mort și ce e vin în filosofia lui Hegel*. Și cu maniera sa onestă și meticuloasă, cernea fir cu fir ce e bun și ce e rău în gîndirea marelui filosof. Un asemenea bilanț ar fi astăzi mai defavorabil lui Hegel. Filosofia, în ultimele decenii, s-a coborît din superba ei transcendență, s-a coborît pînă la vicisitudinile concretului, s-a umanizat, s-a relativizat. Nu mai are maiestatea superbă de altădată, prestația maiestruoasă. E mai modestă și mai aproape de măsura omului și de vicisitudinile lui. Efectul și pitorescul au invadat-o. E ca și pictura, care, de la mărețele compoziții ale lui Rubens sau Veronese, a ajuns la delicatele peisaje impresioniste.

Filosofia hegeliană e o filosofie de „grand style", o filosofie de mare alură. Ca și poezia lui Victor Hugo, ea e puerilă și sublimă, naivă și grandioasă. Adesea emfatică, umflată, dar oferind o imagine măreață a universului. Cine iubește măreția, maniera înaltă, stilul mare în filosofie va iubi și azi această impresionantă construcție cosmologică.

*Freud și materialismul istoric.* Freud I vorbește de „refulările" instinctului sexual. Oprită, „libido" îmbracă o mie de forme derivate. Religia, arta, filosofia sînt sublimări ipocrite. Care ar fi oare formele sublimare ale foamei refulate ? Poate o religie bazată pe cultul opulenței : munți de pilaf și rîuri de miere ca la mahomedani (filmfomelțați beduini ai puisitiuufuii). Poate o artă unde ar domina culinarul. Și oare materialismul istoric nu e el, filosofia crîneenă și voluptuoasă a milioanei de nemînloți ? \*

\* **Vezi nota la textul *Freud și Marx* (n. ed.).**

*Criza noțiunii de individ* e învederată azi de o mie de manifestări semnificative. Dar cea mai caracteristică nu e apariția și succesul sociologiei ? Ca să apară o știință a colectivității trebuie să dispară individul ca realitate.

*Literatura și viața* se exclud. Cea dinții e o reprezentare prea caracteristică, prea pitorească, prea simplă. Și cu toate acestea, poporul francez, intoxicat profund de literatură, e din cele mai realiste în viață.

[...]

*Hedoniștii și morală.* Din nevoia de a se scuza pe ei, hedoniștii explică totul prin căutarea plăcerii. Amatorul de femei, colecționarul de artă egoist, alcoolicul cedează voluptății. Dar nu e mai puțin adevărat, spun ei, că și ascetul, mama, care se sacrifică pentru copil, martirul social urmăresc tot o plăcere. Pentru aceștia, ascetismul și martirajul sînt plăceri oum sînt vinul și femeia pentru ceilalți...

— De perfect acord. Numai că esența acestor plăceri e de o alta calitate. Morala e satisfacția prin plăceri complicate și de ordin antifiziologic. Procesul e același : conținutul e altul.

*Goethe — o mulțime gral.* Andre Gide observă undeva că la Goethe omul și opera fac unul și același lucru. Viața e o fracțiune de operă, îmbibată de planurile, aventurile și directivele acesteia. Opera își împlîntă adine rădăcinile în viață. Fiecare gînd, fiecare slovă scrisă are pecetea de foc a evenimentului trăit. Sînt filosofi a căror doctrină e separată de viața lor. Ceva exterior, anexat, juxtaipus. Viața și opera lui Kant sînt două fenomene separate, autonome. Sînt serii care merg paralel, fără să se întîlnească. Aderențele organice sînt suprimate. Una nu e determinată, nu participă la cealaltă. Filosofia și viața acestui filosof sînt simple coincidențe. La Goethe separarea nu e posibilă. Asemenea gîndire, plămădită din viață, din și pentru ea, se numește înțelepciune, în sensul antic al cuvîntului.



Dacă ne gândim bine, existența lui Goethe, adică viața și opera, sugerează trei idei principale :

1. *Ideea de completitudine.* De la Renaștere încoace, visul, idealul europeanului superior e de a fi universal. Omul Renașterii nu disprețuiește nici o notă a vieții. Corp de bestie sănătoasă și exasperantă, gândire de filosof, sensibilitate de artist, temperament furtunos de amant, curiozitate de savant, activitate de politician și dominator de oameni, toate trebuiau să coexiste în același om.

Din apucături contradictorii, trebuie să reiasă armonii închegate. Omul trebuie să fie cuprinzător, să obție în lături maximum de spațiu, înțelegând toate națiile și civilizațiile lor, să înghită maximum de timp, adică existența condensată a tuturor neamurilor. Acest ideal a obsedat omerirea mereu. Dar realizarea lui a fost, firește, grea. Individul nu s-a putut hipertrofia fără măsură, ca ficatul gras la găște. Secolul al XVIII-lea, care s-a muncit mai mult în această direcție, n'a putut obține rezultate apreciable, decât în planul inteligenței. Rațiunea s-a dezvoltat atunci exorbitant, dar în dauna altor facultăți, oare s-au chircit.

Sentimentul, acțiunea, visul, romantismul, vigoarea fizică s-au atrofiat. Epoca luminilor a încurajat numai mintea.

A venit apoi romantismul, care a evidențiat valorile opuse.

Gândirea, la rîndul ei, a rămas în urmă. Individul complet, integral, nu se putea realiza decât succesiv, pe porțiunii. Goethe e poate primul european care l-a realizat *simultan*. El, omul care a învins romantismul, demoniacul de la început, din perioada „Sturm-und-Drang”, se transformă în olimpiantul senin de la sfîrșit. Definiția după care clasicismul e „un romantisme dompte” i se potrivește de minune. Goethe a reușit să fie integral.

Pentru aceasta s-au oferit o serie de condiții favorabile. Goethe a apărut la răsărit de veacuri și de curente. În copilărie și adolescență a apucat faza rococoului, cu peruci albe, cu jabou de dantelă, ou versuri galante după tipicul regenței franceze. Domnea, atunci, încă, raționalismul complet din epoca luminilor.

Înfloreala încrederea și speranța în progresul încontinuu al inteligenței și științei. În tinerețe însă, furtuna a început și cu ea perioada anarhică, fecundă și revoluționară, a lui „Sturm-und-Drang”. S-a realizat, încetul cu încetul, în romantismul propriu-zis. Goethe le-a trăit pe toate ca momente trecătoare ale unei vieți ce nu se realizase încă în toată plenitudinea ei. Dar nici unul din aceste curente nu l-a tiranizat. Le-a dominat pe toate, pentru oa din sinteza lor să rezulte superbul său clasicism.

Civilizația omenească, încă de la începuturile ei, a fost dominată de ideea *dualismului*. Literaturile, religiile, juriisprudențele, de la toate popoarele, închid în ele clasificarea simplistă în *da* și *nu*, în afirmație și negație, în pozitiv și negativ, în teză și antiteză. Diavol și Dumnezeu, Ormuz și Ahriman, bine și rău, frumos și urît, adevărat și fals sînt aspecte antitetice, ale universului construit din imaginația popoarelor. *Obsesia lui Goethe a fost de a rezolvi dualismul*. Faust și Mefisto sînt doi poli ai existenței, pe care a voit să-i suprimă. Și a reușit. Personalitatea sa integrală e cel mai perfect exemplar al individualismului european și cel mai desăvârșit tip al unei civilizații bazată pe exaltarea individului.

2. *Ideea de sănătate.* Fenomenul patologic se cunoaște prin parțialitate. Un singur atribut, un singur caracter dezvoltat monstruos în dauna celorlalte înseamnă stigmatul bolii. Sănătatea e un simplu corolar al completitudinii. Dezvoltarea integrală e o dezvoltare igienică. Nici un geniu al omenirii nu inspiră mai multă sănătate, în sensul larg al cuvîntului, ca Goethe.

Aceasta nu reiese însă numlai din integralitatea. Fără să disprețuiască nimic ; fără să înlătore ca stoicii unele plăceri din viață, fără să le refuleze, cum va spune Freud mai tîrziu, Goethe nu șina pricinuit nici o tulburare în viață. Sufletul său n-a rămas acrit și iritat de dorințe nesatisfăcute. Și-a permis totul, fiindcă a știut să domine totul. Înțelepciunea sa consta în a învinge viața, trăind-o mai întîi. Din epuizare și saturație reieșea victoria și echilibrul.

3. *Ideea de obiectivitate.* Goethe a avut curiozități infinite. Dar cea mai accentuată a fost pentru lumea din

afară. Cum spunea Theophile Gautier, el a fost un om pentru oare lumea exterioară există. A plecat de la spinozism, conoepînd universul ca o substanță unică, manifestată printr-o serie de atribute diverse. Dar, mai ales, a înțeles natura oare realizată de o serie de forme succesive.

A fost primul evoluționist, iuin evoluționist panteist, oare concepe totalitatea existenței efectuată în aspecte succesive. Natura cu calmul, organicul, ou indiferența și egoismul ei l-a sedus. A vrut să i se conformeze aido-ma. Și toată sfortărea lui a fost, după ce a priceput secretul, să corespundă în totul perfecționării ei liniștite. Un om care pricepe și admite totul e, implicit, un om obiectiv. Fiindcă obiectivitate înseamnă justiție pentru orice.

Ca și Nietzsche, pe Goethe l-a urmărit ideea supra-omului. Faust își pune tragica problemă a saltului peste speță. Dar dacă acest lucru nu l-a putut reuși, dacă n-a putut ajunge un *semizeu*, Goethe a fost desigur cel miază perfect om. Sfortărea sa tragică e o problemă de biologie : depășirea speței. Fără s-o poată depăși, nu s-a prăbușit ca Nietzsche în nebunie și dezastru. S-a mulțumit s-o perfecționeze.

*Descoperirea adolescenței.* Descoperirile în ordinea morală trec adeseori neobservate, spre deosebire de descoperirile celelalte din domeniul tehnic ori științific, care se anunță cu vâlvă și cu reclamă.

S-a observat puțin, mi se pare, că vârstele omului au fost deosebite, în semnificația și psihologia lor, încetul cu încetul. Știința sufletului, la începutul ei, a considerat omul omogen, egal în timp, același din copilărie și pînă la bătrânețe, fără schimbări posibile de caracter, de temperament ori de umoare. Pe această concepție statică am creat un tip de om rațional și abstract, cu apucături stabile și imuabile. Pe această profundă eroare se bazează surpriza noastră naivă în fața faptului că un prieten de copilărie, cunoscut sub anumite trăsături, ne-a provocat la o altă vîrsta o dureroasă decepție. Dar, în fond, avem de-a face acum cu un *alt om*. Adevărul e că omul se schimbă radical din zece în zece ani. Dragostea sau pri-

etenia se găsesc schimbate nu numai prin transformarea noastră subiectivă, interioară, dar și prin transformarea obiectivă a celuilalt. Biologia ne învață că celele corpului se schimbă toate, afară de cele nervoase, la șase săptămâni. Dar celele nervoase oare nu se schimbă direct sînt adînc modificate în funcțiunea lor de celelalte. Ce ipoteză solidă de continuitate și fidelitate putem întemeia pe aceste inexorabile date ale biologiei ? Așadar, vîrsta modifică personalitatea. Ca să fim dreți și aproape de realitate, trebuie să corectăm bătrîna noastră prejudecată a personalității imuabile și unitare, printr-o altă concepție a omului, oare e obligată să fie seamă de oel puțin patru oameni în același om.

Patru oameni, adică patru vârste.

J. J. Rousseau a descoperit, la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, copilul. De atunci pedagogii au arătat că nu e vorba numai de virtualități rudimentare, oare se dezvoltă după aceea mai amplu la maturitate, dar de o psihologie specifică, ireductibilă, complet deosebită calitativ de ceea ce constituie viața adultului de mai tîrziu.

Creat în psihologie, copilul a început să intre în literatură. Nu e vorba numai de romanele pedagogice ale lui Pestalozzi sau de suavele povești cu care a umplut Contesa de Segur, născută Rostopchine, paginile încântătoare „Bibliothequierose”.

Literatura sentimentală engleză a secolului trecut a făcut din copil, adeseori, eroul principal al romanului. Dickens, în *Mica Dorrit*, în *David Copperfield* etc., a creat tipuri nemuritoare. Literatura romantică de la Victor Hugo și G. Sand și pînă la aceea realistă a lui A. Daudet din *Jack*, sau din *Le petit chose* a fost preocupată, printr-o tardivă reminiscență de rousseauism, de alcătuirea sufletescă a copilului cu zbuciumul și micile ei tragedii.

Se poate spune că secolul al XX-lea a descoperit sufletul adolescentului. Fiecare veac a avut o anumită predilecție pentru o vîrsta oarecare. Secolul al XVII-lea clasic a respectat tipul omului adult, în deplinătatea forțelor sale, la punctul de echilibru al dezvoltării facultăților. A venit apoi secolul al XVIII-lea cu gustul său pentru copil. Secolul nostru și-a arătat preferințele pen-

tru vîrstă turbure a pubertății. Ceva mai înainte însă, Dostoievski, încercase să pătrundă în misterele nepătrunse ale acestei vârste. A venit apoi Freud, cu sondele sale. A răsărit, în fine, o întreagă literatură psihopedagogică și o alta beletristică, care a schițat definitiv profilul sufletesc al adolescentului. A. Gide, R. Radiguet cu al său *Diable au corps*, în Germania H. Ungar sau Leonhard Frank au studiat, în romane patetice, moravurile adolescenților criminali.

La noi, subiectul a câștigat mari succese cu ajutorul lui Ionel Teodoreanu.

De pretutindeni, din toate domeniile, curiozitățile abundă în jurul acestui enigmatic suflet, greu de fixat în complexitatea lui nebuloasă, contradictorie și generoasă.

Maurice Barres a spus: „Adolescența e timpul în care admirăm și ne umiliim”. Că admirăm e sigur. Atunci ochii se deschid mari, mirați, asupra existenței. Universul e proaspăt, virgin. Totul e încântător, colorat, vrăjit. Cele mai banale evenimente capătă un relief, un parfum, o semnificație adîncă și eroică. S-ar putea adăuga la definiția lui Barres o alta: „adolescența e timpul cînd luăm universul prea în serios”. E epoca marilor semnificații și a marilor interpretări. Totul e pus în funcție de un mare principiu, de o lege supremă. Mai pe urmă, împrejurările și oamenii intră modest într-o serie uzată și previzibilă, evenimentele înseși se așază cumiți și golite de inedit, într-o categorie răsufletă de manifestări repetate și tipice.

Ca să poată găsi atîlta interes în lucruri, fiindcă orice concepție asupra lumii nu e decît un grad de dispoziție, — sufletul adolescentului trebuie să aibă bogății speciale în el. Metafizica e ocupația specifică a adolescenței. Un filosof german, E. Spranger, care s-a ocupat de sufletul adolescentului într-o carte frumoasă, devenită azi clasică, găsește că ceea ce constituie trăsătura principală a sufletului adolescent e „formațiunea eului conștient”. Pentru prima oară atunci ne opunem orgolioși și tăcuți peisajului existenței culcată la picioarele noastre. Atunci ne desprindem autonomi din haosul înconjurător, unitate fi-

ravă și grandoimană, de sine stătătoare. Viața capătă un sens cu totul nou. Trecutul copilăriei e disprețuit ca o sclavie. Acum ne proiectăm independenți, față în față cu universul, pe propriile noastre picioare. Admirăm mult, dar ca să interpretăm prin noi. Iată de ce a doua parte a definiției lui Barres, după care adolescența e timpul umilinței, nu e adevărată decît întrucât umiliința benevolă, conștientă și prescrisă e tot o formă a grandomaniei. Afirmarea eului e un moment revoluționar al vieții. Criza produsă de acest cancer moral oare dizolvă tot echilibrul anterior e teribilă. O forță internă de îndoială, de entuziasm și de misticism consumă la flacăra ei totul. Ruptura cu trecutul și nevoia de o viață nouă începe. Aceasta e vîrstă jurnalelor intime. Majoritatea fetelor și a băieților între 16 și 18 ani țin un jurnal de impresii cotidiene. În ele totul e scrutat și cântărit după principii în același timp severe și incoerente.

Concomitent apare și fenomenul „Robinsonadelor”, acele chemări stranie de sirenă de dincolo de orizont, nevoia de plecare către țărături fermecate, unde se poate începe o viață nouă. Atunci orice tren care pleacă, orice vapor care părăsește pontul către lumi exotice lasă o dără de durere, de regret și de revoltă. Fenomenul patologic numit în psihiatrie „fugues” e mai frecvent la această vîrstă ca oricînd. Marile întrebări metafizice „încotro”, „la ce bun”, „de unde” mușcă înveninat sufletul și-l chinuiesc. Mândria cu formele ei adiacente: timiditatea și siusoeptibilitatea fac din adolescent o ființă ursuză și antisocială. Și pe lîngă tortura eului se adaugă undeva, în subteranele inconștientului, frămîntarea crudă a pubertății. Sexul se impune implacabil, cu trudă sadică. Fenomenul refulării indicat de Freud e mai tare, la această vîrstă, agravat de timiditate, de frica de necunoscut, de pudoare. Sublimată, pubertatea se revarsă nu numai în visuri lascive, în promisiuni orgiace de lubricitate, dar și în elanuri generoase, în accese de religiozitate, de lirism și de sacrificiu.

Lipsită de echilibru, turmentată de tendințe contrarii, strivite de poftă și de renunțări, epocă de criză și de tranziție, adolescența atrage prin bizareria ei enigmatică, prin secretul său impenetrabil, prin imprevizibili-

tatea și violența ei, prin spontaneitatea și fecunditatea sa cheltuită din belșug, steril și inutil.

Toate epoeie nu pot iubi astfel de structuri sufletești. Dacă timpul nostru a arătat o înclinare specială pentru o asemenea psihologie, cauzele stau în anumite afinități.

Gustul excesiv pentru tinerețe înseamnă, dacă nu degenerare, în orice caz bătrânețe. Să fie evul nostru așa de bătrîn încît singurele iui plăceri să stea în contemplarea tinereții? Epocile, ca și indivizii trecuți de amiaza vîrstied, privesc adesea cu melancoliile și concupiscentă înapoi. Apariția sistemelor filosofice care „preaslăvesc viața”, cu impulsul ei inițial, ou elanul ei primordial, succesul enorm al bergsonismului, înseamnă, fără îndoială, dacă nu un început de decadență, în orice caz o reacție firească la un exces de civilizație mecanică, un protest față de mecanizarea vieții. Rousseauismul a fost și el, în vremea lui, același protest față de rafinăriile unei vieți prea subtilizată în forme obositoare, o întoarcere la sursele vitale, la originea primară, adică la primitivitate și copilărie. Astăzi, în epoca tuturor standardizărilor, a industrii raționalizată pînă la anihilarea oricărei spontaneități, aceiași protest se desinează. Și primul său corolar e, probabil, predilecția pentru vîrsta turbure și fecundă, pentru vîrsta irațională și entuziastă, care parcă copiază viața în procedeele ei, predilecția pentru adolescență.

Pe de altă parte, mina infinită de explicații psihice, deschisă de pansexualismul lui Freud, a dezlănțuit ca pe un element magic, astăzi imposibil de domesticit, investigațiile și studiile asupra formării și funcționării faimoasei „libido”. Dar ce cimp mai indicat de experiențe decît pubertatea, cu problemele ei, în oare sexualitatea e prinsă în însăși geneza ei?

Și, poate, neoromantismul, care se desinează astăzi în literatură, ca și în filosofie, accentuează încă această preocupare. Spuneam mai sus că clasicismul a preferat omul adult, format definitiv. Curente romantice înclină însă către viratele informe, unde misterul persistă, unde nimic nu e fixat, unde totul ia conturul vag de virtualitate.

Adolescența e vîrsta surprizelor, și romantismul adoră hazardul. El nu poate trăi din previzibil.

In fine, înclinarea către sufletul adolescenței, ca și istoria oare dezmembrîntează trecutul, ca și utopia care întinde imaginația peste negurile viitorului, e o prelungire a perspectivei vieții omenești, o lărgire a fruntariilor ei peste opera timpului. Adică e încă unul din eforturile disperate către longevitate, formă rezonabilă, meschină și științifică a nemuririi.

t... i

**Fiziologia ascetismului.** Asceții se recrutează, de cele mai multe ori, din foștii păcătoși, din destrăbălații oare și-au epuizat tinerețea pînă la dezgust, în ordinea fiziologică, ascetismul abuzivilor nu e decît o dietă. Oroarea și apărarea organismului de gută și artero-scleroză.

**Subiectul în artă și-n morala.** Subiectul nu importă în artă. Acolo tratarea, tehnica e totul. Din contră, în morală, mijloacele nu importă: scopul, adică tema, subiectul e totul.

**Spirit analitic și sintetic.** Iliuzioiniștii, idealiiștii, delicații sînt atenți de obicei la aspectul sintetic ai lucrurilor. Pe ei nu-i interesează oum e făcut un lucru, oare sînt elementele ce-l compun, mecanismul lor.

Spiritele realiste, pesimiste, triviale au, dimpotrivă, tendința de a descompune în părțile lui componente orice fenomen. Analiiștii au tendința de a arăta că nimic nu e extraordinar, că totul se explică prin antecedente cunoscute, banale, că asocierea, combinația nu e nimic nou în plus, că vâlul de mister și de prestigiu se reduce la prea puțin. A reduce un fenomen la elementele care-l compun înseamnă a-l bagateliza, a-l trivializa. Analiza e aproape totdeauna o operă de înjosire.

**Tinereță și raționalism.** Cu toate că prin temperament tinerii înclină spre misticism, adică către instinct; spontaneitate și anarhie, tinerețea e totuși vîrsta cea mai raționalistă. În această perioadă a vieții exis-

tă o nevoie de absolut pe care numai radicalismul formulelor abstract construite o poate satisface.

Concretul opune limite și precizări. El e corectat de realitate, care poate fi definită ca o rezistență față de absolut. Absolut nu se poate obține însă decât pe cale rațională, matematică. De îndată ce refuzi compromisul, adică recunoașterea relativității, nu poți fi satisfăcut decât pe cale rațională.

Corifeii Revoluției Franceze, epoca istorică denunțată de Taine ca cea mai raționalistă, au fost cu toții tineri.

*Clasificarea muzicală a sistemelor filozofice.*

Kant = Bach  
Renouvier = Cesar Franck  
Guyau = Bizet  
Nietzsche = Wagner.  
Schopenhauer = Berlioz  
Rousseau = Schubert  
Goethe = Beethoven  
Hegel = Brahms  
Bergson = Riebard Strauss

*Mistica politică.* Un spiritual om politic francez a definit mistica politică : „la meonnaissance enthousiaste des realites”.

Da. Dar a uitat că eroarea entuziastă poate crea realități.

## I. DIN VOLUME

### ESTETICA ȘI TEORIE LITERARA

#### *ARTA ȘI URÎTUL*

Studiul a apărut în *Viața românească*, XVI, nr. 2, februarie 1924, p. 249—259, și a fost tipărit pentru prima oară în volum în *Între două lumi* (Editura „Cartea Românească, București 1943), p. 282—299, cu unele prescurtări. El a fost republicat și în culegerea *Scrieri din trecut — în literatură* (Editura de stat pentru literatură și artă, București 1957), p. 227—242.

Reproducem textul din *între două lumi*.

#### *IPOCRIZIA CLASICISMULUI*

Apărut în *Viața românească*, XVI, nr. 8, august 1924, p. 262—265, la *Miscellanea* (M. R.) și a fost tipărit în volumul *Atitudini* (București, Editura Casei Școalelor, 1931), p. 161—168.

#### *EXPRESIE INDIVIDUALĂ ȘI EXPRESIE SOCIALĂ ÎN ARTĂ*

Textul a apărut inițial cu titlul *Specific și frumos* în *Viața românească*, XVII, nr. 9, septembrie 1925, p. 439—445, și a fost reprodus cu același titlu în volumul *Comentarii și sugestii* (București, Editura Casei Școalelor, 1928), p. 23—35.

Sub titlul *Expresie individuală și expresie socială în artă*, a fost retipărit în volumul *între două lumi*, p. 217—228, și ulterior în *Scrieri din trecut — în literatură*, p. 218—226.

Reproducem textul din *între două lumi*.

Text apărut în două numere din *Adevărul literar și artistic*, VI, rar. 250, 20 sept. 1925, și nr. 257, 8 noiembrie 1925, și reprodus în volumul *Perspective* (București, Editura Casei Școalelor, 1928), p. 189—203.

## MILITANTISM ARTISTIC

Textul a apărut cu titlul *Militantism ideologic*, în *Viața românească*, XVIII, nr. 1, ianuarie 1926, p. 108—116, și a fost reprodus cu același titlu în volumul *Atitudini*, p. 51—70.

Sub titlul *Militantism artistic* a fost reluat ulterior, cu o serie de prescurtări, în *Între două lumi*, p. 149—163, *Scieri din trecut — în literatură*, p. 192—203, *Portrete, cărți, idei*, p. 226—230.

Textul a fost stabilit prin utilizarea volumelor *Atitudini* și *Între două lumi*. Ni se pare interesant să transcriem și finalul textului inițial, după volumul *Atitudini* (p. 66—67) :

„A existat cândva o abstracție psihologică în istoria filosofiei. Era statuia empiristului Condillac, care n-avea decât senzații. Eroarea s-a rectificat de atunci și nimeni nu crede azi, în afară de psiho-patologie, într-un om așa de simplificat. Iată cum prin exces de zel «estetica» românească a ajuns la primitivitate.

Dacă un popor ca francezii, care ar avea alte drepturi la atitudini de pur diletantism, la literatura de senzații sau de artă abstractă, rece, în afară de viață, a lepădat astăzi cu totul produsul rece al unei epoci de beoșism, cu atât mai mult, avem nevoie noi de o literatură adâncă, serioasă, făcută din sentimente umane, tragice, cu semnificație morală și filozofică, cu rezonanțe profunde a tot ce constituie adevărata viață. Nu «artiști cetățeni», nici profesori de morală, nici pedanți teziști și nici propagandiști politici. Dar artiști sensibili, vibrând de viața profundă a societății și timpului lor. Puerilitatea și snobismul nu pot servi decât ca amuzamente trecătoare, în dificultățile în care ne zbatem, arta infantilă ar fi un lux prea costisitor. Un singur strigăt e necesar : ne trebuiesc adulți."

*Viața românească*, XIX, nr. 2, februarie 1927, p. 234—243. Studiul a fost republicat succesiv în *Atitudini*, p. 87—108, *Între două lumi*, p. 263—281, *Scieri din trecut — în literatură*, p. 204—217, *Portrete, cărți, idei*, p. 213—225.

Am reprodus textul din *Între două lumi*, dar ne-am îngăduit să păstrăm în text și pasaje din textul tipărit în *Atitudini*, deoarece ni s-a părut că eliminarea lor s-a datorat, ca și în alte cazuri, mai curînd împrejurărilor în care a apărut volumul *Între două lumi* (anul 1943).

## DE CE NU AVEM ROMAN ?

*Viața românească*, XIX, nr. 4, aprilie 1927, p. 82—91.

Textul a fost publicat în volumele *Perspective*, p. 170—188 și *Între două lumi*, p. 171—187, de unde este reprodus.

## DESPRE CRITICA LITERARA

*Adevărul literar și artistic*, VIII, nr. 352, 4 septembrie, 1927.

Textul a fost reprodus succesiv în volumele *Perspective*, p. 3—9, *Între două lumi*, p. 164—170, *Scieri din trecut — în literatură*, p. 125—130, *Portrete, cărți, idei*, p. 231—235.

Se reproduce textul din *Între două lumi*.

## CONTRADICȚIILE INTERNE ALE ROMANTISMULUI

Studiul a apărut pentru întâia oară, cu titlul *Centenarul romantismului*, în *Viața românească*, XIX, nr. 10—12, octombrie-decembrie 1927, p. 247—260, și a fost reprodus cu titlul *Caracterizarea romantismului în volumul Comentarii și sugestii*, p. 81—108.

Cu ușoare prescurtări, a fost reluat sub titlul *Contradicțiile interne ale romantismului* în volumele *Între două lumi*, p. 229—253, *Scieri din trecut — în literatură*, p. 154—172, *Portrete, cărți, idei*, p. 258—275.

Este reprodus textul din *Între două lumi*.

#### MENTALITATEA ESTETICĂ ȘI TIMPUL NOSTRU

Text tipărit în *Revista română*, nr. 7—8, noiembrie-decembrie 1941, p. 409—421.

A fost reprodus pentru întâia oară în volumul *între două lumi*, p. 55—78, și, ulterior, în *Scrieri din trecut — în literatură*, p. 173—191, și *Portrete, cărți, idei*, p. 242—261.

Este reprodus textul din *între două lumi*.

#### LITERATURA ROMÂNĂ

##### JEAN BART („PRINȚESA BIBIȚA”)

*Viața românească*, XV, nr. 7, iulie, 1923, p. 124—125 ; textul a fost reprodus în *Perspective*, p. 214—217.

##### CEZAR PETRESCU („DRUMUL CU PLOPI”)

*Viața românească*, XVI, nr. 4, aprilie 1924, p. 141—142, republicat în *Perspective*, p. 58—62.

##### LUCIAN BLAGA

Recenzia la volumul lui Blaga în *marea trecere* a apărut în *Viața românească*, nr. 5, mai 1924, p. 296—298.

Textul a fost reprodus în volumul *Perspective*, p. 94—102. (v. și scurta recenzie a lui Ralea la *Filozofia stilului* de Blaga, în volumul de față, p. 426—427).

##### D. D. PĂTRĂȘCANU („TREI COMEDII”)

*Viața românească*, XVI, nr. 6, iunie, p. 432—433. Text republicat în *Perspective*, p. 63—66.

##### PAUL ZARIFOPOL („VEDENII”)

*Viața românească*, XVII, nr. 2, februarie 1925, p. 309—311. Textul a fost reprodus împreună cu cel consacrat volumului lui

Zarifopol *Din registrul ideilor gingașe* (v. volumul de față p. 151—155), sub titlul generic *Paul Zarifopol*, în volumele *Interpretări*, p. 159—171, și *înțeleșuri*, p. 106—118. (Cf. și necrologul scris de Mihai Ralea la moartea lui Zarifopol, în 1934 : volumul de față, p. 474—477.)

#### G. TOPÎRCEANU

*Cuvîntul liber*, seria a II-a, II, nr. 16, 18 aprilie 1925, p. 9—11 ; text reprodus în *Interpretări* p. 173—178, și ulterior, cu prescurtări, în *Scrieri din trecut — în literatură*, p. 59—63.

La moartea lui Topîrceanu, Mihai Ralea reia textul într-o formă modificată, în *Viața românească*, XXIX, nr. 7, iulie 1937, p. 19—22. Am folosit pentru ediția de față acest din urmă text. Transcriem totuși pasajul introductiv al textului inițial :

„Filistinii urăsc rîsul. Ei denunță cu gravitate și răutate vindictei populare pe oamenii veseli. Și odată compromis pe tema veseliei, e greu într-o societate ipocrită să mai poți fi respectat de proștii serioși ori de ipocriții grav.”

Articolul, tipărit în 1925 în *Cuvîntul liber*, a declanșat o polemică în paginile revistei ; Camil Petrescu a tipărit textul *Polemică* (15 august 1925), la oare M. Ralea a răspuns cu articolul *Polenîcă și polemică*, inserat în volumul de față. (Cf. secțiunea II — *Din periodice*, p. 383—387.)

#### MATEI CANTACUZINO

Articol tipărit la moartea lui Matei Cantacuzino, în *Adevărul literar și artistic*, nr. 247, 30 august 1925.

Textul a fost retipărit în *Interpretări*, p. 153—158, și *înțeleșuri*, p. 119—124.

#### F. ADERCA („OMUL DESCOMPUS”)

*Viața românească*, XVIII, nr. 1, ianuarie 1926, p. 136—138, *Perspective*, p. 103—108.



PAUL ZARIFOPOL („DIN REGISTRUL IDEILOR GINGAȘE”)

*Viața românească*, XVIII, nr. 11, noiembrie 1926, p. 290—292; textul a fost reluat, împreună cu cel dedicat volumului *Vedenii*, în *Interpretări*, p. 159—171, și în *Înțelesuri*, p. 106—108 (cf. nota supra).

HORTENSIA PAPADAT-BENGESCU („CONCERT DIN MUZICĂ DE BACH”)

*Viața românească*, XIX, nr. 1, ianuarie 1927, p. 144—147; textul a fost publicat, minus finalul, în *Perspective*, de unde îl reproducem.

ION PILLAT („BISERICA DE ALTĂDATĂ”)

*Viața românească*, XIX, nr. 2, februarie 1927, p. 289—290; *Perspective*, p. 91—93.

IONEL TEODOREANU

*Adevărul literar și artistic*, VIII, nr. 336, 15 mai, 1927. Textul a fost republicat în *Interpretări*, p. 133—152, *Înțelesuri*, p. 86—105, de unde îl reproducem, *Scrieri din trecut — In literatură*, p. 64—77.

T. ARGHEZI

*Viața românească*, XIX, nr. 6—7, iunie-iulie 1927, p. 426—440. Textul a fost republicat în *Perspective*, p. 16—37, *Înțelesuri*, p. 9—26, *Scrieri din trecut — în literatură*, p. 19—33.

Textul inițial, reproduș ca atare în volumul *Perspective* (1928), cuprindea următoarea introducere, eliminată de autor în textul din *Înțelesuri* (1942), pe care l-am folosit în ediția de față :

„Apariția volumului de versuri al d-lui T. Arghezi este, fără îndoială, cel mai important eveniment literar al anului. Așară de rare excepții, toată lumea l-a salutată ca atare. Mai întâi, fiindcă e primul său volum : primul volum al unui scriitor și poet care se manifestă de douăzeci și cinci de ani. Așteptam cu toții gruparea într-un mănunchi care să lege între ele atâtea poezii ce ne-au entuziasmat succesiv și fărămișat, cu scăpărări de entuziasm stinse repede și aprinse iarăși, fără continuitate.

Însă volumul acesta nu e însemnat numai pentru plăcerea pe care a produs-o, oricât ar fi aceasta de mare. El are o sem-

nificație și mai importantă : reprezintă un moment de istorie literară. S-a scris de multe ori că T. Arghezi a avut o influență considerabilă asupra tinerii noastre literaturi. El e ceea ce se cheamă un maestru. Constatarea e perfect adevărată, însă trebuie precizată. Influența d-lui T. Arghezi nu mi se pare prea importantă în ce privește conținutul operei sale.

Nu găsesc în contemporani aproape nimic din structura sa sufletească, din ideile, senzațiile, felul de a vedea viața, din gustul său. Influența sa e covârșitoare însă în ce privește forma. Ascendentul său e de natură tehnică. D. Tudor Arghezi a produs o revoluție în arta scrisului românesc și în proză, și în versuri.

Dacă aș fi bine înțeles, aș spune că importanța covârșitoare e de natură filologică. Altfel se scria înainte de d-sa și altfel se scrie astăzi. Nu există scribuleț cât de mărunț, cât de prizărit gazetăraș de provincie ori de capitală, chiar din cei care-l detestă, care nu-l cunosc ori nu-l înțeleg, care fără să vrea, inconștient, sub influența atmosferei pe care o respiră, să nu-i utilizeze vreo întorsătură sintactică, vreun epitet definitiv, măcar o caraeterizare a la maniere de.

În această privință, reforma sa lingvistică, modelajul pe care l-a aplicat d-sa limbii se poate compara, în toată libertatea, cu acela efectuat de Eminescu, acum cincizeci de ani. Nimeni, absolut nimeni din marii noștri scriitori din ultimele decenii nu s-a bucurat de o așa de mare influență. Dintre toți, singur d. T. Arghezi a ajuns fenomen de istorie literară. Vom înțelege mai bine de ce a prins așa de iute când, în afară de ceea ce se găsește în mediu și care nu ne interesează pentru moment, vom lămuri specificul său sufleteș și artistic.”

În textul inițial figurau și următoarele considerații despre anarhism, eliminate în varianta din 1942 :

„Comprimarea prea mare, multă vreme, duce la o explozie care se efectuează în toate părțile fără direcție și fără sens. Constatarea se poate verifica ușor prin latura sa socială. În țările de libertate relativă, apar forme de revoluție precisă : de pildă, socialismul. În țările de despotism complet, unde libertatea n-are nici un mijloc de exprimare, uode e complet gîtuită, apare complotul, bomba, atentatul, apar sectele secrete, mafiile cu terorismul lor ascuns contra oricui.

Se spune că înainte de a se decide asasinatul împărătesei Elisabeta la Geneva, era vorba încă de două persoane ; un prinț

german și un președinte de republică. Pe urmă sorțul a căzut la întâmplare pe nenorocita împărăteasă. Dar putea să cadă asupra altcuiva. Anarhismul mu alege. El distruge ca să distrugă. E o revanșare oarbă, datorită apăsării excesive. Dovadă că astfel de forme n-au apărut decît în țările exclusiv tiranice, în Rusia, Spania, Portugalia, în țările unde votul universal nu dădea posibilitatea revendicărilor pe cale locală și pașnică."

Analiza *Blestemului* lui Arghezi este precedată în textul inițial din *Perspective* de următoarea caracterizare, eliminată în versiunea din *Înțelesuri*:

„Accentele sale amintesc de blestemele unei alte rase împilate milenar, fără drept de protest, de jurămîntul «More judaico»".

Într-un articol din *Viața românească*, nr. 5, mai 1960, precum și în *Cuvîntul înainte* la volumul de versuri tipărit în „Biblioteca pentru toți”<sup>^</sup> Ralea relua fragmente din textul apărut în 1927. Reproducem aici două fragmente inedite din articolul publicat în mai 1960 :

„Marele nostru poet împlinește luna aceasta optzeci de ani. Se știe că vîrsta omului n-are o semnificație cifrică. Energia căpătată de la natură într-o ființă nu se cheltuiește la fel. Cine ar putea vorbi de bătrînețea lui Tudor Arghezi ? Ritmul, ca și calitatea creației sînt aceleași la el ca acum o jumătate de veac. Ca toate geniile, Arghezi e o mutație, un salt orb peste banalitate. Apariția lui în mediul nostru, oa și durata sursei de creație, ține de miracol. Îi sărbătorim vîrsta dintr-un ritual cutumiar, dar el se măsoară cu eternitatea. Tot așa de viu ca altădată printre noi, el nu va putea fi uitat niciodată de posteritate, ca un fenomen care ne exprimă ideal firea noastră românească și coincidența unui imens 'talent cu un moment istoric, acel al construirii socialismului la noi."

„Tudor Arghezi e revendicat azi ca marele nsotru poet național. Și el răspunde entuziast acestei chemări. Un popor întreg se recunoaște în el și el în poporul său. Armonia e stabilită și legătura devine indestructibilă. Veacurile ce vor veni vor recunoaște în Arghezi un ecou autentic al frămîntărilor noastre în clipa în care trăim."

#### G. IBRĂILEANU

Mihai Ralea a publicat primul său text despre G. Ibrăileanu în *Adevărul literar și artistic*, nr. 343, 3 iulie 1927, cu titlul:

G. Ibrăileanu, cu prilejul ultimului său volum „*Scriitori români și străini*”, reluîndu-l oa atare și în *Interpretări*, p. 179—201.

La moartea lui G. Ibrăileanu, M. Ralea republică textul în numărul omagial dedicat lui Ibrăileanu din *Viața românească*, XXVIII, nr. 4—5, aprilie-mai, 1936, p. 84—95, cu ușoare modificări impuse de circumstanță. Este textul reprodus ulterior în prima parte a studiului G. Ibrăileanu, din *Înțelesuri*, p. 41—59, căruia îi urma cel dedicat lui G. Ibrăileanu *moralist*. Am folosit pentru ediția de față acest text din *Înțelesuri*, care a fost retipărit și în *Scrieri din trecut*, p. 34—47.

Textul din numărul special al *Vieții românești* cuprindea și următoarele rînduri finale, absente din textul de bază, pe care găsim că nu e lipsit de interes să le transcriem aci :

„Mai rămîne de amintit și *romancierul*. G. Ibrăileanu a ținut în sertar zece ani manuscrisul *Adelei* și dacă n-~~ar~~ fi fost prietenii, literatura română ar fi avut în minus un roman care în multă privință se apropie de *Adolphe* ori de *Dominique*."

De la Caragiale încoace, toți cîți l-au apropiat, fără excepție, l-au prețuit. Influența sa asupra literaturii moderne a fost co-vîrșitoare.

Aproape nimic din ce se va păstra în antologie n-a trecut în afară de încurajarea, de sfatul, ori măcar de interesul său. Revista pe care a creat-o e singura de mare anvergură pe care a avut-o România contemporană. Și oei oare au avut legături cu dînsa direct sau indirect, adică toți cei buni, au avut mai ales relații cu Ibrăileanu. Ideologia sa, satisfăcînd logica și inima, visul și realitatea, a creat urmași. Nu puțini din cei care ne muncim a gîndi l-am considerat ca pe modelul nostru. Pentru toți aceștia, rîndurile de față sînt doar comentarii, lămuriri la un text cunoscut.

Iar pentru ceilalți, care pînă acum n-au priceput nimic, nu modestele mele resurse vor modifica o neputință congenitală. Cine a avut vreodată talentul de a modifica prin vorbe sau argumente fiziologia ?

Și pe de altă parte, e prea departe de mine gîndul de a ofensa memoria lui Ibrăileanu, căutîndu-i adepți la întâmplare, din mulțime, după ce s-a ascuns o viață întregă de indiscreția omagiului public. Acest articol are semnificația unui simplu monolog interior.

Mi-am lămurit semnificația operei celui mai scump și mai respectabil prieten pe care mi l-a dat viața."

D. CIUREZU („RĂSĂRIT“)

*Viața românească*, XIX, nr. 10—12, octombrie-decembrie 1927, p. 302—305 reprodus în volumul *Perspective*, p. 10—15.

I. AL. BRĂTESCU-VOINEȘTI

Textul a apărut cu titlul *La o aniversare*, în *Adevărul literar și artistic*, IX, nr. 373, 29 ianuarie 1928, p. 1—2, și a fost tipărit cu noul titlu în *Perspective*, p. 51—57.

LUCIA MANTU

*Viața românească*, XX, nr. 2, februarie 1928, p. 252—258. Textul a apărut în volumele *Perspective*, p. 38—50, *înțelesuri*, p. 78—85, *Scieri din trecut — în literatură și filosofie*, p. 226—233.

Reproducem textul din *înțelesuri*.

Ni se pare interesant să transcriem aci introducerea textului inițial, din *Viața românească*, păstrată în volumul *Perspective*, dar eliminată ulterior în *înțelesuri*:

„Sînt puține opere în care elementul estetic se găsește neamestecat, pur. De cele mai multe ori, o schiță sau un roman, un pastel ori un portret conțin un mănunchi de sentimente variate și eterogene, culese din toate resorturile sufletului, din toate slăbiciunile, poftele ori aspirațiile sale omenești. Cu toată voința sa de creațiune exclusiv estetică, artistul nu reușește s-o izoleze, așa cum face anatomistul cînd colorează unele celule interesante pentru studiu și lasă altele întunecate. Artistul nu poate învinge omul, chiar în timpurile noastre de efortare autonom estetică. Cercetătorii în știința artei sînt de acord astăzi că arta depășește esteticul. O operă e mai mult decît o intenție și o realizare tehnică a unei teme. Elementul estetic e fără îndoială în centrul preocupărilor, el ordonează și dispune materialul. Dar nu poate opri năvălirea altor sentimente care se strecoară și-l întovărășesc. E necesar, totuși, să facem o distincțiune. E evident că o realizare grandioasă, cum e un roman de Tolstoi, de Dickens ori Balzac, conține mai multe elemente străine, anestetice decît o poezie în proză de Jules Renard, de O. Wilde, decît un basm oriental al lui Maurice Barres ori decît o poezie

de Valery. Într-un mare roman viața se revarsă cu toate aspectele sale. Autorul creează figuri, face considerații filosofice și sociale, descrie natura. Torontul care-l însuflețește îl împinge dincolo de ticlirea pedantă a frumosului neprihănit. Romanul e formă a vieții și exprimă totalitatea și diversitatea acesteia, fără să excludă nimic. Voința estetică e împinsă la un rol relativ, dominată, intimidată.

Cînd însă voința către frumos se aplică la un domeniu mai restrîns, cu limite reduse, atunci autonomia ei se poate realiza. Căci ce alt element străin decît intenția perfecțiunii tehnice poate intra într-un afiș de Toulouse-Lautrec, într-o statuie de Tanagra, într-o bijuterie de Lalique, într-un covor de Belucistan, într-un sonet de Heredia? Acolo doimînă o dispoziție de senzație, o preocupare de decorativ, care nu-și asociază sentimente ori atitudini. Senzația e un material pasiv, care ascultă de ordinele noastre, primește destinația pe care i-o dăm. Ea servește, fără să se împotrivească, tot atît de bine scopul savantului care urmărește adevărul, ca și pe acela al artistului care voiește frumosul. Aici totul depinde de intenție. Dar sentimentul ori convingerea nu sînt servitoare tot așa de docile. Ele nu se mlădiază așa de ușor scopurilor creatorului și păstrează o anumită îndărătnicie proprie.

Literatura d-rei Lucia Mantu nu se poate compara cu nimic unui roman de Tolstoi ori Balzac. Semnificația ei e pur estetică. Va trebui să o studiem ca atare.”

G. IBRĂILEANU MORALIST

*Viața românească*, XXII, nr. 4—5, aprilie-mai 1930, p. 49—57. Textul a fost republicat în *Atitudini*, p. 21—28, și, ulterior, împreună cu primul text despre Ibrăileanu scris de Ralea (v. nota supra), în volumele *înțelesuri* (cu unele prescurtări conjuncturale) p. 59—74, și *Scieri din trecut — în literatură*, p. 47—58.

La stabilirea textului am folosit deopotrivă cel din volumul *Atitudini* și cel din volumul *înțelesuri*.

M. SADOVEANU

*Adevărul literar și artistic*, IX, nr. 522, 7 decembrie 1930.

în forma apărută în volumele *Atitudini și înțelesuri*, textului de mai sus i se adaugă recenzia la romanul *Venea o moară pe Șiret*, tipărită de Minai Ralea în *Viața românească*, nr. 5—6, mai-iunie 1925, p. 350—352. Ulterior, el a mai fost tipărit în *Scrieri din trecut — în literatură*, p. 9—18.

Se reproduce textul din *înțelesuri*.

#### LITERATURA STRĂINA

##### HERMAN BANG

Textul a apărut în revista *Fapta* (la rubrica „Note și figuri”), nr. 21, 23 iunie 1919, p. 437—439, și a fost reprodus în volumul *Perspective*, p. 161—165.

##### JULES RENARD („LES CLOPORTES”)

*Viața românească*, XII, nr. 8, octombrie 1920, „Scrisori din Paris”, p. 287—288.

Reprodus în voi. *Perspective*, 1928, p. 146—149.

##### HENRY DE REGNIER („LA PECHERESSE”)

*Viața românească*, XII, nr. 8, octombrie 1920, „Scrisori din Paris”, p. 289—290.

Reprodus în voi. *Perspective*, 1928, p. 150—154.

##### AMIEL

*Viața românească*, XIII, nr. 12, decembrie 1921, p. 341—347, cu titlul *Centenarul lui Amiel*.

Textul a fost publicat în volumele *Interpretări*, p. 93—104, și *înțelesuri*, p. 249—261. Se reproduce textul din ultimul volum.

##### MARCEL PROUST

*Viața românească*, XV, nr. 8—9, august-septembrie 1923, p. 195—207.

Textul a fost retipărit în *Interpretări*, p. 1—27, *înțelesuri*, p. 131—155, *Scrieri din trecut — în literatură*, p. 90—106, *Portrete, cărți, idei*, p. 120—137. §

Deoarece textul apărut în *înțelesuri* cuprinde câteva omisiuni, dictate îndeosebi de circumstanțele istorice ale momentului (era epoca dictaturii antonesciene), am preferat să oferim varianta inițială din volumul *Interpretări*, dar am păstrat acele modificări introduse în textul din *înțelesuri*, care au un caracter mai ales stilistic.

##### MAURICE BARRES

*Viața românească*, XV, nr. 12, decembrie 1923, p. 354—355. Textul a apărut în volumele *Perspective*, p. 109—112, *înțelesuri*, p. 198—201, *Portrete, cărți, idei*, p. 101—103.

Reproducem articolul din *înțelesuri*.

În legătură cu M. Barres v. și recenzia la *Mes cahiers*, reprodusă de noi în secțiunea *Din periodice*.

##### GOBINEAU ȘI GOBINISMUL

*Viața românească*, XVI, nr. 1, ianuarie 1924, p. 156—157. A apărut în volumul *Perspective*, p. 218—221, de unde este reprodus.

##### CENTENARUL LUI BYRON

*Viața românească*, XVI, nr. 5, mai 1924, p. 292—295. Retipărit în *Perspective*, p. 166—169, de unde este reprodus.

##### BALZAC („COUSINE BETTE”)

*Viața românească*, XVI, nr. 8, august 1924, p. 227—233, cu titlul *Cousine Bette*.

Retipărit cu titlul *Balzac („Cousine Bette”)* în *Interpretări*, p. 57—69, *înțelesuri*, p. 181—192, *Scrieri din trecut — în literatură*, p. 78—85, *Portrete, cărți, idei*, p. 165—172.

Ca și în cazul textului despre Proust, am preferat să luăm ca text de bază cel din *Interpretări*, deoarece, sub presiunea circumstanțelor istorice amintite (v. nota supra), M. Ralea a eliminat în textul din *înțelesuri* două pasaje.

#### PAUL VALERY

*Viața românească*, XVI, nr. 9, septembrie 1924, p. 398—403, cu titlul *Paul Valery — poet și filozof*.

Textul a fost tipărit cu titlul *Paul Valery* în *Interpretări*, p. 119—128, *înțelesuri*, p. 276—286, *Scrieri din trecut — în literatură și filozofie*, p. 234—241, *Portrete, cărți, idei*, p. 138—145.

Este reprodus textul din *înțelesuri*.

#### LA MOARTEA LUI ANATOLE FRANCE

*Viața românească*, XVI, nr. 10, octombrie 1924, p. 106—112. Textul a apărut apoi în volumele *Interpretări*, p. 83—92, *înțelesuri*, p. 238—248, *Scrieri din trecut — în literatură și filozofie*, p. 257—264, *Portrete, cărți, idei*, p. 75—93.

Se reproduce textul din *înțelesuri*.

#### E. FROMENTIN („DOMINIQUE”)

*Viața românească*, XVII, nr. 3, martie 1925, p. 403—409, cu titlul „*Dominiq*ue” de E. Fromentin.

Textul a apărut cu titlul *E. Fromentin („Dominiq*ue”), în *Interpretări*, p. 45—56, *înțelesuri*, p. 170—180, *Scrieri din trecut — în literatură*, p. 107—114, *Portrete, cărți, idei*, p. 173—180.

Este reprodus textul din *înțelesuri*.

#### THOMAS HARDY („TESS D'URBERVILLE”)

A apărut în *Viața românească*, XVII, nr. 8, august 1925, p. 192—198, cu titlul *Cetind „Tess d'Urberville”*

Cu noul titlu: *Thomas Hardy („Tess d'Urberville”)* a apărut în *Interpretări*, p. 71—81, *înțelesuri*, p. 227—237, *Scrieri din trecut — în literatură*, p. 115—122, *Portrete, cărți, idei*, p. 203—209.

Reproducem textul din *înțelesuri*.

#### ANDRE GIDE

*Viața românească*, XVIII, nr. 2—3, februarie-martie 1926, p. 350—356.

Textul a apărut în volumele *Interpretări*, p. 105—118, *înțelesuri*, p. 262—275, *Portrete, cărți, idei*, p. 110—119.

Este reprodus textul din volume.

În legătură cu Gide, a se vedea textul *Cazul Gide*, comentariu critic pe marginea cărții *Si le grain ne meurt*, apărut în *Viața românească*, din aprilie 1927 și reprodus de noi în secțiunea *Din periodice*.

#### NOTE DESPRE RAINER MĂRIA RILKE

*Viața românească*, XIX, nr. 1, ianuarie 1927, p. 116—123.

Eseul a fost retipărit în *Interpretări*, p. 29—43, *înțelesuri*, p. 156—165, *Scrieri din trecut — în literatură și filozofie*, p. 242—254, *Portrete, cărți, idei*, p. 146—155.

Se reproduce textul din *înțelesuri*.

#### SUFLETUL PROVINCIAL

Textul a apărut ca o recenzie la cartea lui F. Mauriac *La Province*, în *Viața românească*, XIX, nr. 6-7, iunie-iulie 1927, p. 462—464.

Cu titlul *Sufletul provincial („La province” de F. Mauriac)*, este retipărit în *Perspective*, p. 87—90, de unde este reprodus.

#### LA COMEMORAREA LUI H. IBSEN

*Viața românească*, XX, nr. 3, martie 1928, p. 463—465. Textul a apărut succesiv în volumele *Perspective*, p. 155—160, în-

țelesuri, p. 287—292, *Scrieri din trecut — în literatură și filozofie*, p. 252—256, *Portrete, cărți, idei*, p. 44—47.

Se reproduce textul din *Înțelesuri*.

PAUL MORAND CĂLĂTOR

*Adevărul literar și artistic*, IX, nr. 519, 18 noiembrie 1930.

Text republicat în *Atitudini*, p. 145—150, *Înțelesuri*, p. 125—130, *Scrieri din trecut — în literatură și filozofie*, p. 265—270, *Portrete, cărți, idei*, p. 159—162.

Reproducem textul din volume.

## II. DIN PERIODICE

### ESTETICA ȘI TEORIE LITERARA

#### EUROPEISM ȘI TRADIȚIONALISM

*Viața românească*, XVI, nr. 3, martie 1924, p. 445—447 („Miscellanea”).

#### SPORT ȘI LITERATURA

*Viața românească*, XVI, nr. 4, aprilie 1924, p. 136—137 („Miscellanea”).

#### EVOLUȚIA TEATRULUI MODERN

*Viața românească*, XVI, nr. 7, iulie 1924, p. 122—124.

#### DL. H. SANIELEVICI DESPRE PANAIT ISTRATI ȘI DESPRE LITERATURA ROMANA

*Viața românească*, XVI, nr. 9, septembrie 1924, p. 406—412 („Miscellanea”).

### ESTETISM ȘI POPORANISM

*Viața românească*, XVII, nr. 1, ianuarie 1925, p. 129—131 („Miscellanea”). Deși nesemnătat, avem toate motivele să atribuim textul lui M. Ralea.

### UNITATEA CONSTRUCTIVISMULUI

*Viața românească*, XVII, nr. 3, martie 1925, p. 443—444 („Miscellanea”).

### DE LA CENACLUL D-LUI M. DRAGOMIRESCU

*Viața românească*, XVII, nr. 3, martie 1925, p. 444—446 („Miscellanea”).

### POLEMICĂ ȘI POLEMICA

*Cuvântul liber*, seria a II-a, II, nr. 30, 15 septembrie 1925, p. 13—15.

### STATUL ȘI LITERATURA

*Cuvântul liber*, seria a II-a, II, nr. 31, 1 octombrie 1926, p. 9-10.

### POSTERITATEA CRITICII

*Viața românească*, XVIII, nr. 5—6, mai-iunie 1926, p. 307—308 („Miscellanea”).

### CRITICĂ PSIHOLOGICĂ ȘI CRITICĂ ESTETICĂ

*Viața românească*, XVIII, nr. 7-8, iulie-august 1926, p. 213-215 („Miscellanea”). /

*CRIMA D-LUI ZARIFOPOL*

*Viața românească*, XIX, nr. 8-9, august-septembrie 1927, p. 197—199 („Miscellanea”).

*PENTRU DL. PAUL ZARIFOPOL*

*Viața românească*, XIX, nr. 10—12, octombrie-decembrie 1927, p. 295—296 („Miscellanea”).

*ȘTIINȚA LITERARĂ ȘI PSIHLOGIA MODERNĂ*

*Viața românească*, XIX, nr. 10—12, octombrie-decembrie 1927, p. 296—298 („Miscellanea”).

*UN INCIDENT INTRE ESTEȚI*

*Viața românească*, XIX, nr. 10—12, octombrie-decembrie 1927, p. 298—299 („Miscellanea”).

*CONFUZIUNEA VALORILOR*

*Viața românească*, XXVI, nr. 8, aprilie-mai 1930, p. 141—142.

*DECĂDEREA FORMELOR*

*Viața românească*; XXVI, nr. 8, aprilie 1934, p. 3—6.

*ÎNAPOI LA JUNIMISM !*

*Viața românească*, XXVI, nr. 17-18, septembrie 1934, p. 72-75 („Miscellanea”).

*CAMIL PETRESCU („VERSURI”)*

*Viața românească*, XV, nr. 8-9, august-septembrie 1923, p. 337—339 („Recenzii”).

*I. PILLAT („PE ARGES ÎN SUS”)*

*Viața românească*, XV, nr. 10-11, octombrie-noiembrie 1923, p. 200—202 („Recenzii”).

*VIRGIL CIOFLEC („LUCHIAN”)*

*Viața românească*, XVI, nr. 4, aprilie 1924, p. 146 („Recenzii”).

*OCTAV BOTEZ („PE MARGINEA CĂRȚILOR”)*

*Viața românească*, XVI, nr. 6, mai 1924, p. 299—300 („Recenzii”).

*MARIN SIMIONESCU RÎMNICEANU („ISTORIA ARTELOR”)*

*Viața românească*, XVI, nr. 5, mai 1924, p. 301 („Recenzii”).

*SANDU TELEAJĂN („AU ÎNFLORIT CASTANII”)*

*Viața românească*, XVI, nr. 6, iunie 1924, p. 435 („Recenzii”).

*N. DAVIDESCU („CONSERVATOR ET C-IE”)*

*Viața românească*, XVI, nr. 11, noiembrie 1924, p. 320—321 („Recenzii”).

LUCIAN BLAGA („FILOSOFIA STILULUI”)

*Viața românească*, XVI, nr. 12, decembrie 1924, p. 481 („Recenzii”).

PANAIT ISTRATI („ONCLE ANGHEL”)

*Viața românească*, XVII, nr. 1, ianuarie 1925, p. 164—166 („Recenzii”).

E. BUCUȚA („LEGĂȚURA ROȘIE”)

*Viața românească*, XVII, nr. 3, martie 1925, p. 456-457 („Recenzii”).

SANDU TELEAJĂN („POVEȘTILE LUI HINU ION”)

*Viața românească*, XVII, nr. 3, martie 1925, p. 457 („Recenzii”).

PETRE SERGESCU („SCRISORI DIN VARȘOVIA”)

*Viața românească*, XVII, nr. 3, martie 1925, p. 457 („Recenzii”).

JEAN BART („ÎN DELTA”)

*Viața românească*, XVII, nr. 4, aprilie 1925, p. 126-127 („Recenzii”).

H. STAHL („SPION”)

*Viața românească*, XVII, nr. 9, septembrie 1925, p. 459-460 („Recenzii”).

LEON FERARU („MAGHERNIȚA VECHE ȘI ALTE  
VERSURI DIN ANII TINERI”)

*Viața românească*, XVIII, nr. 1, ianuarie 1926, p. 138-139 („Recenzii”).

TUDOR VIANU („DUALISMUL ARTEI”)

*Viața românească*, XVIII, nr. 1, ianuarie 1926, p. 143 („Recenzii”).

MOARTEA LUI RADU ROSETTI

*Viața românească*, XVIII, nr. 2-3, februarie-martie 1926 p. 368 („Miscellanea”).

JEAN BART („PESTE OCEAN”)

*Viața românească*, nr. 7-8, iulie-august 1926, p. 219-220 („Recenzii”).

/. PETROVICI CA LITERAT

*Adevărul literar și artistic*, VII, nr. 297, 15 august 1926, p. 2.

A. TOMA („POEZII”)

*Viața românească*, XVIII, nr. 12, decembrie 1926, p. 444 („Recenzii”).

ÎN MARGINEA ULTIMEI NUVELE A D-LUI M. SADOVEANU

*Viața românească*, XIX, nr. 2, februarie 1927, p. 286-287 („Miscellanea”).



I. PETROVICI („MOMENTE SOLEMNE")

*Viața românească*, XIX, nr. 5, mai 1927, p. 279-280 („Recenzii").

ARTA D-LUI T. ARGHEZI ȘI MAGIA

*Viața românească*, XIX, nr. 10—12, octombrie-decembrie 1927; p. 299-300 („Miscellanea").

G. BĂRGĂUANU („PĂMÎNT ȘI SOARE")

*Viața românească*, XX, nr. 1, ianuarie 1928, p. 156-157 („Recenzii").

STEJAR IONESCU („DOMNUL DE LA MURANO")

*Viața românească*, XX, nr. 2, februarie 1928, p. 312-313 („Recenzii").

L. REBREANU („CIULEANDRA")

*Viața românească*, XX, nr. 4, aprilie 1928, p. 127-128 („Recenzii").

AL. A. PHILIPPIDE („STÎNCI FULGERATE")

*Viața românească*, XXII, nr. 7-8, iulie-august 1930, p. 160-161 („Recenzii").

SĂRBĂTORIREA D-LUI M. SADOVEANU

*Viața românească*, XXII, nr. 11—12, noiembrie-decembrie 1930, p. 161 („Miscellanea")

GEORGE LESNEA („VEAC TINĂR")

*Viața românească*, XXIII, nr. 2, februarie 1931, p. 210-211 („Recenzii").

ION MINULESCU („BĂRBIERUL REGELUI MIDAS")

*Viața românească*, XXIII, nr. 9-10, septembrie-octombrie 1931, p. 420—422 („Recenzii").

CONST. GRAUR („CÎȚIVA INȘI")

*Viața românească*, XXIII, nr. 11—12, noiembrie-decembrie 1931, p. 202-203 („Recenzii"). Textul apare nesemnat, dar autorul este indicat la tabla de materii.

T. VIANU („ARTA ȘI FRUMOSUL")

*Viața românească*, XXIII, nr. 11-12, noiembrie-decembrie 1931, p. 203-204 („Recenzii").

C. STERE ROMANCIER

(CU OCAZIA EDIȚIEI A DOUA A ROMANULUI SĂU)

*Dimineața*, anul 28, nr. 9076, 1 aprilie 1932, p. 3.

G. CĂLINESCU („VIAȚA LUI MIHAIL EMINESCU")

*Dimineața*, anul 28, nr. 9121, 19 mai 1932, p. 3.

T. TEODORESCU-BRANIȘTE (FUNDĂTORIA  
CIMITIRULUI NR. 13)

PERPESSICIUS (ITINERAR SENTIMENTAL)

*Dimineața*, anul 28, nr. 9137, 4 iunie 1932, p. 3.

PAUL ZARIFOPOL

*Viața românească*, XXVI, nr. 8, 30 aprilie 1934, p. 45-46.

„GHIOCOL” DE DEMOSTENE BOTEZ

*Viața românească*, XXVII, nr. 7-8, iulie-august 1935, p. 73-75 („Note pe marginea cărților”).

G. IBRĂILEANU

*Viața românească*, XXVIII, nr. 2-3, februarie-martie 1936, p. 3-4.

E. BUCUȚA („DUILIU ZAMFIRESCU ȘI TITU MAIORESCU  
IN SCRISORI”)

*Viața românească*, XXIX, nr. 10, octombrie 1937, p. 132 („Recenzii”).

ISTORIA LITERATURII ROMÂNE... DE G. CĂLINESCU

*Revista română*, I, nr. 7-8, noiembrie-decembrie 1941, p. 512-515.

UN PORTRET AL LUI TUDOR VIANU

*Contemporanul*, 28 mai 1965, p. 3. (Text publicat de Emil Mănu, care ne încuioștiințează că a fost compus în anul 1956, rămânând atunci netipărdt).

MIHAIL SADOVEANU

*Viața românească*, XIV, nr. 11, noiembrie 1961, p. 60-61.

CÎTEVA OBSERVAȚII ASUPRA OPEREI LUI CARAGIALE

*Viața românească*, XV, nr. 6, iunie 1962, p. 4-6.

ION MARIN SADOVEANU

*Viața românească*, XVII, nr. 2, februarie 1964, p. 199-200.

LITERATURA STRĂINA

DIRECTIVE IN LITERATURA CONTEMPORANĂ

*Însemnări literare*, 17 iulie 1919, nr. 24, Iași, p. 12-14.

KNUT HAMSUN

*Însemnări literare*, 28 septembrie 1919, nr. 33, p. 13-15.

JOHAN BOJER

*Viața românească*, XVI „nr. 4, aprilie 1922, p. 58-61 („Note pe marginea cărților”).

RENE LALOU („HISTOIRE DE LA LITTERATURE  
FRANQAISE CONTEMPORAINE”)

*Viața românească*, XV, nr. 12, decembrie 1923, p. 371 („Recenzii”).

HERBERT EULENBERG („SILUETE LITERARE”)

*Viața românească*, XVII, nr. 1, ianuarie 1924, p. 163-164 („Recenzii”).

*JACQUES RIVIERE*

*Viața românească*, XVII, nr. 2, februarie 1925, p. 306-307 („Miscellanea”).

*GOETHE („STELLA, CLAVIGO, EGMONT”)*

*Viața românească*, XVII, nr. 4, aprilie 1925, p. 135 („Recenzii”).

*DRAGOȘ PROTOPOESCU („CARACTERUL DE RASĂ  
AL LITERATURII ENGLEZE”)*

*Viața românească*, XVII, nr. 7, iulie 1925, p. 129-130 („Recenzii”).

*GUSTAVE COQUIOT („LAUTREC”)*

*Viața românească*, XVII, nr. 10, octombrie 1925, p. 151 („Recenzii”).

*BENJAMIN CREMIEUX („LE VINGTIEME SIECLE”)*

*Adevărul literar și artistic*, VI, nr. 253, 11 octombrie 1925, p. 7 („Cărți și reviste”).

*LUX ȘI NECESITATE*

*Viața românească*, XVII, nr. 11-12, noiembrie-decembrie 1925, p. 361-362 („Miscellanea”).

*DRAGOȘ PROTOPOESCU („PAGINI ENGLEZE”)*

*Viața românească*, XVII, nr. 11-12, noiembrie-decembrie 1925, p. 371 („Recenzii”).

*ARTHUR SCHNITZLER*

*Viața românească*, XVIII, nr. 5-6, mai-iunie 1926, p. 309-310 („Miscellanea”).

*JEAN COCTEAU („LE RAPPEL ;Â UORDRE”)*

*Viața românească*, XVIII, nr. 5-6, mai-iunie 1926, p. 327-328 („Recenzii”).

*CH. LALO (ESTHETIQUE”)*

*Minerva*, Iași, I, nr. 1, 1927, p. 187-188 („Recenzii”).

*GEORG BRANDES*

*Viața românească*, XIX, nr. 2, februarie 1927, p. 287 („Miscellanea”).

*CAZUL GIDE*

*Viața românească*, XIX, nr. 4, aprilie 1927, p. 130-131 („Miscellanea”).

*ST. ZWEIG („DICKENS ET BALZAC”)*

*Viața românească*, XIX, nr. 8-9, august-septembrie 1927, p. 205 („Recenzii”).

*RENE LALOU („PANORAMA DE LA LITTERATURE  
ANG LAISE CONTEMPORAINE”)*

*Viața românească*, XIX, nr. 8-9, august-septembrie 1927, p. 206 („Recenzii”).

MAXIMILIAN HARDEN

*Viața românească*, XIX, nr. 10-12, octombrie-decembrie 1927, p. 294-295 („Miscellanea”).

H. DE MONTHERLANT („AUX FONTAINES DU DEȘIR”)

*Viața românească*, XX, nr. 2, februarie 1928, p. 313 („Recenzii”).

FRANK HARRIS („LA VIE ET LES CONFESSIONS  
DE OSCAR WILDE”)

*Viața românească*, XX, nr. 3, martie 1928, p. 473 („Recenzii”).

MARCU BEZA („ROMANUL ENGLEZ CONTEMPORAN”)

*Viața românească*, XXI, nr. 1, ianuarie 1929, p. 134 („Recenzii”).

ALEXANDRE RALLY ET GETTA HELENE RALLY  
(„BIBLIOGRAPHIE FRANCO-ROU MÂINE”)

*Viața românească*, XXII, nr. 9-10, septembrie-octombrie 1930 („Recenzii”).

ANDRE MAUROIS („TOURGUENIEV”)

*Viața românească*, XXIII, nr. 3, martie 1931, p. 319-320 („Recenzii”).

ȘTEFAN SWEIG („NIETZSCHE”)

*Viața românească*, XXIII, nr. 5, mai 1931, p. 209-210 („Recenzii”) (nesemnăt; autorul figurează la tabla de materii a anului respectiv).

ȘTEFAN ZWEIG („JOSEPH FOUCHÉ”)

*Viața românească*, XXIII, nr. 5, mai 1931, p. 210-211 („Recenzii”).

M. BARRES („MES CAHIERS”)

*Viața românească*, XXIII, nr. 7-8, iulie-august 1931, p. 209 („Recenzii”).

CAMILLE MAUCLAIR („UÂPRE ET SPLENDIDE ESPAGNE”)

*Viața românească*, XXIII, nr. 7-8, iulie-august 1931, p. 210 („Recenzii”).

ERICH MĂRIA REMARQUE („ÎNTOARCEREA DE PE FRONT”)

*Adevărul literar și artistic*, X, nr. 569, 1 noiembrie 1931, p. 9.

H. BLAZIAN („JEAN-LOUIS FORAIN”)

*Viața românească*, XXIII, nr. 11-12, noiembrie-decembrie 1931, p. 203 („Recenzii”).

CENTENARUL LUI GOETHE

*Viața românească*, XXIV, nr. 3-4, martie-aprilie 1932, p. 356-358 („Miscellanea”).

ACTUALITATEA LUI JULES VERNE

*Secolul XX*, nr. 2, 1964, p. 193—199.

### III VALORI

Volum apărut la București, în editura *Fundația pentru literatură și artă*, 1935, 185 p.

Este compus din reflecții pe teme foarte diverse, apărute ca texte autonome, sau însumate sub un titlu comun, *Disociații*, în *Cuvîntul liber*, *Viața românească*, *Adevărul literar și artistic*, între anii 1924—1932.

Invitație la călătorie. Cu titlul *Călătorie în jurul camerei*, în *Adevărul literar și artistic*, seria a II-a, X, nr. 561, 6 septembrie 1931, p. 3 ; *Valori*, p. 5—11 ; *Scrieri din trecut — In literatură și filosofie*, p. 303—306.

Psihologia curajului. *Viața românească*, XVII, nr. 5-6, mai-iunie 1925, p. 210-211 (*Disociații*); *Valori*, p. 11-12 ; *Scrieri din trecut — în filosofie*, p. 299-300.

Clasicism. *Viața românească*, XVII, nr. 5-6, mai-iunie 1925, p. 211-212 (*Disociații*) ; *Valori*, p. 12—14, *Scrieri din trecut — în filosofie*, p. 289-290.

Criteriul tehnic în artă. *Viața românească*, XVII, nr. 5-6, mai-iunie 1925, p. 212 (*Disociații*) ; *Valori*, p. 14-15.

Bergson cinic. Cu titlul *Bergson și cinismul*, în *Viața românească*, XVII, nr. 5-6, mai-iunie 1925, p. 212-213 (*Disociații*); *Valori*, p. 15-18 ; *Scrieri din trecut — în filosofie*, p. 290-291.

Estetica și calmul. *Viața românească*, XVII, nr. 5-6, mai-iunie 1925, p. 214-215 (*Disociații*); *Valori*, p. 18-20 ; *Seriei din trecut — în literatură și filosofie*, p. 301-302.

Definiția omului inteligent. *Viața românească*, XVII, nr. 5-6, mai-iunie, 1925, p. 215-217 (*Disociații*) ; *Valori*, p. 20-25 ; *Scrieri din trecut — în filosofie*, p. 292—294.

Originea epicureismului. *Viața românească*, XVII, nr. 5-6, mai-iunie 1925, p. 217-218 (*Disociații*); *Valori*, p. 25-26 ; *Scrieri din trecut — în filosofie*, p. 294-295.

Ceea ce e nobil. *Viața românească*, XVIII, nr. 4, aprilie 1926, p. 91-92 (*Disociații*); *Valori*, p. 26-28.

Artă și politețe. *Viața românească*, XVIII, nr. 4, aprilie 1926, p. 92-93 (*Disociații*); *Valori*, p. 29-30; *Scrieri din trecut — în literatură și filosofie*, p. 299.

Teoriile în fața faptelor. *Viața românească*, XVIII, nr. 4, aprilie 1926, p. 93 (*Disociații*); *Valori*, p. 30 ; *Scrieri din trecut — în filosofie*, p. 300—302.

Imoralitatea recunoștinței. *Viața românească*, XVIII, nr. 4, aprilie 1926, p. 93-94 (*Disociații*); *Valori*, p. 30-33 ; *Scrieri din trecut — în filosofie*, p. 301-302.

Cehov. *Viața românească*, XVIII, nr. 4, aprilie 1926, p. 94-95 (*Disociații*); *Valori*, p. 33—36.

Invenție și justiție. *Viața românească*, XVIII, nr. 4, aprilie 1926, p. 96 (*Disociații*) ; *Valori*, p. 37 ; *Scrieri din trecut — în filosofie*, p. 295.

Pesimism și complexitate. *Viața românească*, XVIII, nr. 4, aprilie 1926, p. 96 (*Disociații*) ; *Valori*, p. 37-38.

Timbrul stilului. *Viața românească*, XVIII, nr. 4, aprilie 1926 (*Disociații*); *Valori*, p. 38 ; *Scrieri din trecut — în filosofie*, p. 295-296.

Intimitate și familiaritate. *Viața românească*, XVIII, nr. 4, aprilie 1926, p. 96 (*Disociații*); *Valori*, p. 38-39 ; *Scrieri din trecut — în filosofie*, p. 296.

Nebunia și teoria cunoașterii. *Viața românească*, XVIII, nr. 4, aprilie 1926, p. 97 (*Disociații*) ; *Valori*, p. 39-40.

Utilizarea sinuciderilor. *Viața românească*, XVIII, nr. 4, aprilie 1926, p. 97 (*Disociații*); *Valori*, p. 40.

Discurs de ateu. *Viața românească*, XVIII, nr. 4, aprilie 1926, p. 98 (*Disociații*); *Valori*, p. 41.

Arta ca mentalitate de clasă. *Viața românească*, XVIII, nr. 11, noiembrie 1926, p. 244—246 (*Disociații*); *Valori*, p. 41—45; *Scrieri din trecut — în literatură*, p. 138—140.

Don Juan misogin. *Viața românească*, XVIII, nr. 11, noiembrie 1926, p. 246 (*Disociații*) ; *Valori*, p. 45-46.

Viteza progresului și nevoia de noutate. *Viața românească*, XVIII, nr. 11, noiembrie 1926, p. 246-247 (*Disociații*); *Valori*, p. 46-47.

Utilitatea bunei dispoziții. *Viața românească*, XVIII, nr. 11, noiembrie 1926, p. 247 (*Disociații*) ; *Valori*, p. 47-48.

Responsabilitatea invenției. *Viața românească*, XVIII, nr. 11, noiembrie 1926, p. 247 (*Disociații*); *Valori*, p. 48-49.

Femeile superioare și sexualitatea. *Viața românească*, XVIII, nr. 11, noiembrie 1926, p. 247-248 (*Disociații*); *Valori*, p. 49-50 ; *Scrieri din trecut — în filosofie*, p. 302.

Naționalismul lui Barres. *Viața românească*, XVIII, nr. 11, noiembrie 1926, p. 248 (*Disociații*); *Valori*, p. 50-51.

Caragiale și Balzac. *Viața românească*, XIX, nr. 5, mai 1927, p. 189—191 (*Disociații*); *Valori*, p. 51—55.

Succesul și ascetismul. *Viața românească*, XIX, nr. 5, mai 1927, p. 191 (*Disociații*); *Valori*, p. 55—56 ; *Scrieri din trecut — în filosofie*, p. 296-297.

Originea conștiinței. *Viața românească*, XIX, nr. 5, mai 1927, p. 191 (*Disociații*); *Valori*, p. 56-57 ; *Scrieri din trecut — în filosofie*, p. 297.

Cochetărie și blazare. *Viața românească*, XIX, nr. 5, mai 1927, p. 191-192 (*Disociații*); *Valori*, p. 57-58.

Elogiul banalității. *Viața românească*, XIX, nr. 5, mai 1927, p. 192-193 (*Disociații*); *Valori*, p. 58-60 ; *Scrieri din trecut — în filosofie*, p. 303.

Relativism. *Adevărul literar și artistic*, seria a II-a X, nr. 569, 1 noiembrie 1931, p. 7, (*Disociații*); *Valori*, p. 60-61 ; *Scrieri din trecut — în filosofie*, p. 297—298.

Războiul și individualismul. *Adevărul literar și artistic*, X, nr. 569, 1 noiembrie 1931, p. 7 (*Disociații*); *Valori*, p. 61.

Capitalismul și sentimentul trecutului. *Adevărul literar și artistic*, X, nr. 569, 1 noiembrie 1931, p. 1 (*Disociații*); *Valori*, p. 62.

între etern și efemer. *Adevărul literar și artistic*, X, nr. 578, 3 ianuarie 1932, p. 1 ; *Valori*, p. 62—67.

Utopii. *Viața românească*, XXIII, nr. 7-8, iulie-august, 1931, p. 138—140 („Cronica ideilor"); *Valori*, p. 68—74.

Caritatea bunului-gust. *Cuvîntul liber*, seria a II-a, I, nr. 40, 25 octombrie 1924, p. 9-10 ; *Valori*, p. 74—79 ; *Scrieri din trecut — în literatură*, p. 126—128.

Indiscreția lui Freud. *Cuvîntul liber*, seria a II-a, II, nr. 1, 3 ianuarie 1925, p. 10-11 ; *Valori*, p. 80—84 ; *Scrieri din trecut — în filosofie*, p. 304-306.

Ateismul național, *Cuvîntul liber*, seria a II-a, I, nr. 39, 18 octombrie 1924, p. 4—6 ; *Valori*, p. 85—91.

Iluziile grandomaniei. *Cuvîntul liber*, seria a II-a, I, nr. 38, 11 octombrie 1924, p. 1—4 ; *Valori*, p. 91—99 ; *Scrieri din trecut — în literatură și filosofie*, p. 295—298.

Condițiile scrisului modern. *Adevărul literar și artistic*, seria a II-a, X, nr. 571, 18 noiembrie 1931, p. 1 ; *Valori* p. 99-107 ; *Scrieri din trecut — în literatură*, p. 129—133.

Diferite feluri de refulări. *Adevărul literar și artistic*, seria a II-a, X, nr. 569, 1 noiembrie 1931, p. 7 (*Disociații*); *Valori*, p. 107.

Precizie și succes. *Adevărul literar și artistic*, seria a II-a, X, nr. 569, 1 noiembrie 1931, p. 7 (*Disociații*); *Valori*, p. 108.

Freud și Marx. *Adevărul literar și artistic*, seria a II-a, X, nr. 569, 1 septembrie 1931, p. 7 ; *Valori*, p. 108.

Lumea lui Caragiale. *Adevărul literar și artistic*, seria a II-a, X, nr. 573, 29 noiembrie 1931, p. 7 ; *Valori*, p. 109—116.

Perfidia elanului vital. *Adevărul literar și artistic*, seria a II-a, nr. 560, 30 august 1931, p. 1 (*Disociații*); *Valori*, p. 116-117.

Adevărul ca expiațiune. *Adevărul literar și artistic*, seria a II-a, X, nr. 560, 30 august 1931, p. 1 (*Disociații*); *Valori*, p. 117—119 ; *Scrieri din trecut — în filosofie*, p. 306—308.

Sceptici și entuziaști. *Adevărul literar și artistic*, seria a II-a, X, nr. 560, 30 august, 1931, p. 1 (*Disociații*); *Valori*, p. 120.

Arta și jocul. *Adevărul literar și artistic*, seria a II-a, X, nr. 560, 30 august 1931, p. 1 (*Disociații*); *Valori*, p. 120.

Literatura de senzație. *Adevărul literar și artistic*, seria a II-a, X, nr. 550, 21 iunie 1931, p. 1 ; *Valori*, p. 120—128 ; *Atitudinile*, p. 167—174 ; *Scrieri din trecut — în literatură*, p. 134—137 ; *Portrete, cărți, idei*, p. 236—239.

Crima lui Caragiale. *Adevărul literar și artistic*, seria a II-a, X, nr. 577, 27 decembrie 1931, p. 9 (*Disociații*); *Valori*, p. 128—130.

Impotență și creație. *Adevărul literar și artistic*, seria a II-a, X, nr. 577, 27 decembrie 1931, p. 9 (*Disociații*); *Valori*, p. 130.

Spiritul hegelian. Cu titlul *Comemorarea lui Hegel*, în *Adevărul literar și artistic*, seria a II-a, X, nr. 570, 8 noiembrie 1931, p. 1-2. Cu titlul *Spiritul hegelian*, în *Valori*, p. 131—140 ; *Scriseri din trecut — în filosofie*, p. 280—285.

Freud și materialismul istoric. *Adevărul literar și artistic*, seria a II-a, X, nr. 577, 27 decembrie 1931, p. 9 (*Disociații*); *Valori*, p. 140.

Criza noțiunii de individ. *Adevărul literar și artistic*, seria a II-a, X, nr. 577, 27 decembrie 1931, p. 9 (*Disociații*); *Valori*, p. 140—141.

Literatura și viața. *Adevărul literar și artistic*, seria a II-a, X, nr. 577, 27 decembrie 1931 (*Disociații*); *Valori*, p. 141.

Hedoniștii și morala. *Adevărul literar și artistic*, X, nr. 562, 13 septembrie 1931, p. 1 (*Disociații*); *Valori*, p. 142 ; *Scriseri din trecut — în literatură și filosofie*, p. 300.

Goethe — omul integral. *Adevărul literar și artistic*, nr. 590, 27 martie 1932, p. 9 ; *Valori*, p. 142—148 ; *Scriseri din trecut — în literatură*, p. 79—82; *Portrete, cărți, idei*, p. 26—29.

Descoperirea adolescenței. *Adevărul literar și artistic*, X, nr. 557, 9 august 1931, p. 1 ; *Valori*, p. 148—158 ; *Scriseri din trecut — în literatură*, p. 120—125.

Fiziologia ascetismului. *Adevărul literar și artistic*, X, nr. 562, 13 septembrie 1931, p. 1 (*Disociații*); *Valori*, p. 159 ; *Scriseri din trecut — în filosofie*, p. 298.

Subiectul în artă și morală. *Adevărul literar și artistic*, X, nr. 562, 13 septembrie 1931, p. 1 (*Disociații*); *Valori*, p. 159.

Spirit- analitic și sintetic. *Adevărul literar și artistic*, X, nr. 562, 13 septembrie 1931, p. 1 (*Disociații*); *Valori*, p. 159-160; *Scriseri din trecut — în filosofie*, p. 308.

Tinereță și raționalism. *Adevărul literar și artistic*, X, nr. 562, 13 septembrie 1931, p. 1 (*Disociații*); *Valori*, p. 160 ; *Scriseri din trecut — în filosofie*, p. 298-299.

Clasificarea muzicală a sistemelor filosofice. *Adevărul literar și artistic*, X, nr. 562, 13 septembrie 1931, p. 1 (*Disociații*); *Valori*, p. 161 ; *Scriseri din trecut — în filosofie*, p. 299.

Mistica politică. *Adevărul literar și artistic*, X, nr. 562, 13 septembrie 1931, p. 1 (*Disociații*) • *Valori*, p. 161.

## SUMAR

Mihai Ralea, critic și teoretician literar. . . . .	V
Notă asupra ediției . . . . .	XXXIX

### I (DIN VOLUME)

#### ESTETICA ȘI TEORIE LITERARA

Arta și urâtul . . . . .	5
Ipocrizia clasicismului. . . . .	AS
Expresie individuală și expresie socială în artă . . . . .	23
Criza literară . . . . .	31
Militantism artistic. . . . .	40
Etnic și estetic. . . . .	51
De ce nu avem roman ? . . . . .	64
Despre critica literară. . . . .	76
Contradicțiile interne ale romantismului. . . . .	81
Mentalitatea estetică și timpul nostru. . . . .	99

#### LITERATURA ROMANA

^Jean Bart ( <i>Prințesa Bibița</i> ). . . . .	119
Cezar Petrescu ( <i>Drumul cu plopi</i> ) . . . . .	122
Lucian Blaga . . . . .	126
D. D. Pătrășcanu ( <i>Trei comedii</i> ). . . . .	132
Paul Zarifopol ( <i>Vedenii</i> ). . . . .	135
G. Topîrceanu. . . . .	139
Matei Cantacuzino. . . . .	143
F. Aderca ( <i>Omul descompus</i> ) . . . . .	147
Paul Zarifopol ( <i>Din registrul ideilor gingașe</i> ) . . . . .	151

Uortensia Papadat-Bengescu ( <i>Concert din muzică de Bach</i> )	156
Ion Pillat ( <i>Biserica de altădată</i> ).	162
Ionel Teodoreanu.	164
T. Arghezi	177
G. Ibrăileanu.	190
D. Ciurezu ( <i>Răsărit</i> ).	203
I. Al. Brătescu-Voinești	207
Lucia Mantu.	212
G. Ibrăileanu moralist.	219
M. Sadoveanu.	229

#### LITERATURA STRĂINĂ

Herman Bang.	241
Jules Renard ( <i>Les Cloportes</i> ).	245
Henry de Regnier ( <i>La Pecheresse</i> ).	248
Amiel.	251
Marcel Proust	260
Maurice Barres	277
Gobineau și gobiriismul.	280
Centenarul lui Byron.	283
Balzac ( <i>Cousine Bette</i> ).	286
Paul Valery.	295
La moartea lui Anatole France	302
E. Fromentin ( <i>Dominique</i> ).	309
Thomas Hardy ( <i>Tess d'Urberville</i> ).	316
Andre Gide.	324
Note despre Rainer Măria Rilke.	333
Sufletul provincial ( <i>La Province</i> de F. Mauriac)	343
La comemorarea lui H. Ibsen.	346
Paul Morand, călător.	350

#### II. (DIN PERIODICE)

##### ESTETICA ȘI TEORIE LITERARĂ

Europeism și tradiționalism.	359
Sport și literatură.	362
Evoluția teatrului modern.	363
Dl. H. Sanielevici despre Panait Istrati și literatura română	365
Estetism și poporanism.	376
Unitatea constructivismului	381
De la cenaclul d-lui M. Dragomirescu.	381
Polemică și polemică.	383

Statul și literatura.	337
Posteritatea criticii.	339
Critică psihologică și critică estetică.	339
Crima d-lui P. Zarifopol.	393
Pentru dl. Paul Zarifopol.	395
Știința literară și psihologia modernă.	398
Un incident între estetei.	401
Confuziunea valorilor.	402
Decăderea formelor.	404
Înapoi la junimism !.	403

#### LITERATURA ROMÂNĂ

Camii Petrescu : <i>Versuri</i> .	43
I. Pillat: <i>Pe Argeș în sus</i>	45
Virgii Ciofleac : <i>Luchian</i> .	47
Octav Botez : <i>Pe marginea cărților</i> .	420
Marin Simionescu-Rîmniceanu : <i>Istoria artelor</i>	422
Sandu Teleajăn : <i>Au înflorit castanii</i> .	423
N. Davidescu : <i>Conservator et c-ie</i> .	423
Lucian Blaga : <i>Filosofia stilului</i> .	426
Panait Istrati : <i>Oncle Anghel</i> .	427
E. Bucuța : <i>Legătura roșie</i>	430
Sandu Teleajăn: <i>Poveștile lui Hinu Ion</i> .	431
Petre Sergescu : <i>Scrisori din Varșovia</i> .	432
**Jean Bart : <i>In Deltă</i> .	432
H. Stahl : <i>Spion</i> .	434
Leon Feraru : <i>Maghernița veche și alte versuri din anii tineri</i>	435
Tudor Vianu : <i>Dualismul artei</i>	437
Moartea lui Radu Rosetti.	438
- Jean Bart : <i>Peste ocean</i> .	440
I. Petrovici ca literat.	441
A. Toma : <i>Poezii</i> .	445
În marginea ultimei nuvele a d-lui M. Sadoveanu	446
I. Petrovici : <i>Momente solemne</i> .	447
Arta d-lui Arghezi și magia	448
G. Bărgăuanu : <i>Pământ și soare</i> .	449
Stejar Ionescu : <i>Domnul de la Murano</i> .	451
L. Rebreanu : <i>Ciuleandra</i> .	453
Al. A. Philippide : <i>Sânci fulgerate</i> .	455
Sărbătorirea d-lui M. Sadoveanu.	457



George Lesnea : <i>Veac tânăr.</i>	458
Ion Minulescu : <i>Bărbierul regelui Midas.</i>	458
Const. Graur : <i>Cîțiva inși.</i>	461
Tudor Vianu : <i>Arta și frumosul.</i>	462
C. Stere romancier (Cu ocazia ediției a doua a romanului său).	463
G. Călinescu : <i>Viața lui Mihail Eminescu</i>	468
T. Teodorescu-Brainiște : <i>Fundătura cimitirului nr. 13 ;</i>	472
Perpessicius : <i>Itinerar sentimental</i> (poezii).	472
Paul Zarifopol	474
<i>Ghiocul de Demostene Botez</i>	477
G. Ibrăileanu	479
E. Bucuța : <i>Duiliu Zamfirescu și Titu Maiorescu în scrisori</i>	480
<i>Istoria literaturii române...</i> de G. Călinescu	481
Un portret al lui Tudor Vianu.	486
Mihail Sadoveanu	490
Cîteva observații asupra operei lui Caragiale	492
Ion Marin Sadoveanu	495

#### LITERATURA STRĂINA

Directive în literatura contemporană	503
Knut Hamsun	507
Johan Bojer.	510
Rene Laicii : <i>Histoire de la litterature</i> <i>frangaise contemporaine.</i>	515
Herbert Eulenberg : <i>Siluate literare.</i>	516
Jaeques Riviere.	517
Goethe : <i>Stella, Clavigo, Egmont.</i>	518
Dragoș Protopopescu : <i>Caracterul de rasă al</i> <i>litteraturii engleze.</i>	519
Gustave Coquiot : <i>Lautrec.</i>	521
Benjamin Cremieux : <i>Le vingtieme siecle</i>	522
Lux și' necesitate.	523
Dragoș Protopopescu : <i>Pagini engleze.</i>	524
"Arthur Schnitzler.	525
Jean Cocteau : <i>Le rappel à l'ordre</i>	527
Ch. Lalo : <i>Esthetique.</i>	528
Georg Brandes.	528
Cazul Gide.	529
St. Zweig : <i>Dickens et Balzac.</i>	531

Rene Lalou : <i>Panorama de la litterature</i> <i>anglaise contemporaine.</i>	534
Maximilian Harden.	535
H. de Montherlant : <i>Aux fontaines du desir</i>	534
Frank Harris : <i>La vie et les confessions de Oscar Wilde</i>	535
Marcu Beza : <i>Romanul englez contemporan</i>	536
Alexandre Rally et Getta Helene Rally : <i>Bibliographie franco-roumaine</i>	537
Andre Maurois : <i>Tourgueniev.</i>	537
Ștefan Zweig : <i>Nietzsche.</i>	538
Ștefan Zweig : <i>Joseph Fouche.</i>	539
Maurice Barres : <i>Mes cahiers ;</i>	540
Camille Mauclair : <i>Văpre et splendide Espagne</i>	541
Erich Măria Remarque : <i>Întoarcerea de pe front</i>	541
H. Blazian : <i>Jean-Louis Forain.</i>	543
Centenarul lui Goethe	543
Actualitatea lui Jules Verne	546

#### III VALORI

Invitație la călătorie	557
Psihologia curajului	560
Clasicism	561
Criteriul tehnic în artă	561
Bergson cinic	561
Estetica și calmul	562
Definiția omului inteligent	563
Origina epicureismului	564
Ceea ce e nobil	567
Artă și politețe	<b>568</b>
Teoriile în fața faptelor	569
Imoralitatea recunoștinței	569
Cehov	570
Invenție și justiție	571
Pesimism și complexitate	<b>573</b>
Timbrul stilului	<b>573</b>
Intimitate și familiaritate	<b>573</b>
Nebunia și teoria cunoașterii	<b>574</b>
Utilizarea sinuciderilor	<b>574</b>
Discurs de ateu	<b>575</b>
Arta ca mentalitate de clasă	<b>575</b>
Don Juan misogin	<b>575</b>

\*77

Viteza progresului și nevoia de noutate . . . . .	677
Utilitatea bunei dispoziții . . . . .	573
Responsabilitatea invenției . . . . .	578
Femeile superioare și sexualitatea . . . . .	579
Naționalismul lui Barres. . . . .	579
Caragiale și Balzac. . . . .	580
Succesul și ascetismul. . . . .	581
Origina conștiinței . . . . .	582
Cochetărie și blazare . . . . .	582
Elogiul banalității . . . . .	583
Relativism . . . . .	584
Războiul și individualismul . . . . .	585
Capitalismul și sentimentul trecutului între etern și efemer. . . . .	585
Utopii. . . . .	588
Caritatea bunului-gust . . . . .	591
Indiscreția lui Freud. . . . .	594
Ateismul național. . . . .	596
Iluziile grandomaniei. . . . .	600
Condițiile scrisului modern. . . . .	604
Diferite feluri de refulări . . . . .	608
Precizie și succes . . . . .	608
Freud și Marx . . . . .	608
Lumea lui Caragiale. . . . .	609
Perfidia elanului vital. . . . .	613
Adevărul ca expiațiune. . . . .	613
Sceptici și entuziaști. . . . .	615
Arta și jocul. . . . .	615
Literatura de senzație' . . . . .	615
Crima lui Caragiale ^ ^ ^ . . . . .	613
Impotență și creație . . . * . . . . .	619
Spiritul hegelian " . . . . .	620
Freud și materialismul istoric . . . . .	624
Criza noțiunii de individ . . . . .	625
Literatura și viața . . . . .	625
Hedoniștii și morala . . . . .	625
Goethe — omul integral . . . . .	625
Descoperirea adolescenței . . . . .	623

Fiziologia ascetismului. . . . .	633
Subiectul în artă și-n morală . . . . .	633
Spirit analitic și sintetic . . . . .	633
Tineretă și raționalism. . . . .	633
Clasificarea muzicală a sistemelor filosofice . . . . .	634
Mistica politică. . . . .	634
NOTE . . . . .	635



**Lector : MĂRIA S^MIO^ESCU**  
**Tehnoredactor : AORELJA^ANTON**

*Ban de tiper 7 VI 1977. Tiraj 2 490 ex. broșate.*  
*Coli ed. 35,46. Coli tipar 45.*

**Tiparul executat sub cd. 393 la**  
**Întreprinderea poligrafică Galați**  
**B-dul George Coșbuc 223 A**  
**Republica Socialistă România**